



VOCES EN EL SILENCIO O UNA CASA PARA MARÍA
Mujeres sufragistas: caminos hacia el voto femenino en Colombia

Proyecto de grado de investigación-creación en dramaturgia

Tania Granda Vallejo

Aspirante al título de Maestría en Dramaturgia y Dirección

Directora del proyecto de grado

Sandra Camacho López

Doctora (Ph. D) en Teatro y Artes del espectáculo (U. Sorbonne-Nouvelle, Paris 3)

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en dramaturgia y dirección

Líneas de investigación: Creación dramática

Medellín

Agosto de 2023

Cita	(Granda Vallejo, 2023)
Referencia	Granda Vallejo Tania (2023). Voces en el silencio o una casa para María [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Seleccione ciudad UdeA (A-Z).
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en dramaturgia y dirección, III Cohorte

Grupo de investigación UdeA (A-Z). Grupo de Investigación en artes escénicas y del espectáculo

Línea de investigación: creación dramática y escenificación

centro de investigación UdeA (A-Z). Centro de investigación Facultad de artes

Directora del proyecto: Sandra Camacho López

Jurados: Ana María Vallejo de La Ossa/ Inés Stranger Rodríguez.

Coordinadora de Maestría: Marleny Carvajal



Centro de documentación Facultad de Artes UdeA (A-Z)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

Mis agradecimientos a las queridas *féminas* por compartir generosamente sus memorias, sensibilidades, reflexiones, recuerdos, puntos de vista, por su actitud colaborativa y de aporte respetuoso y sororo en todo este proceso creativo.

Quiero nombrar y agradecer el inmenso aporte de mi asesora, la profesora Sandra Camacho López, quien me sugirió revisar referentes de dramaturgia que fueron de vital importancia; nuestras largas conversaciones han sido fuente de reflexiones, imágenes poéticas, líneas de desarrollo posibles que me tendía para que las revisara, o probara, siempre tratando de aportar a la línea de indagación que ya en la práctica estaba construyendo. Ella me ha regalado preguntas, cuestiones y puntos de vista que me ayudaron en la indagación por el sentido y el rumbo de este trabajo de investigación creación, sobre su carácter y alcances. Sus comentarios, hechos de manera generosa y acertada, aportaron mucho también al trabajo a nivel de la estructuración de esta casa dramática. Para la profesora Sandra Camacho, mi inmenso agradecimiento y afectos.

Así mismo, agradecer a las y los docentes de la maestría, quienes, con sus aportes teóricos, visiones, elementos abordados en cada curso, contribuyeron a clarificar qué quería hacer y de qué manera realizarlo. Quiero nombrar al dramaturgo y director José Sanchís Sinisterra, quien me aportó nociones fundamentales como coralidad para clarificar el abordaje de las estrategias de construcción de la “casa dramática”. A la profesora Inés Stranger, quien me aportó estrategias para el desarrollo de la estructura dramática del texto. Al profesor Arístides Vargas por la poética y la mirada. A los docentes Eduardo Sánchez, por su compromiso con la construcción del conocimiento y a la profesora Marleny Carvajal por su gestión en la maestría.

Menciono el lugar central que en el proceso ha tenido mi hija Natasha, de 13 años, quien también ama escribir cuentos. Un buen día en que necesitaba realimentación del texto, le leí algunas escenas de la obra. De manera clara me dio su percepción y punto de vista, desde su mirada de adolescente. Sus aportes y sugerencias fueron acertados e importantes. Quiero decir que mi hija es una de mis principales inspiraciones para escribir este texto, que es parte de los

legados que le dejo: el poner la palabra y la voz, el atreverme a ser visible y construirme como sujeto, como mujer artista y creadora teatral, en tiempos complejos como los que vivimos, es parte de ese legado.

La otra inspiración es mi madre, de quien agradezco su inmensa generosidad: mi madre con sus recuerdos, sus dolores, con los objetos de memoria que me dio o compartió, sus fotos, vestidos, pañuelos, con sus relatos y recuerdos de su madre, Margot, mi abuela, a quien nunca conocí. A ellos accedí a través de largas conversaciones con ella, donde pudimos adentrarnos en los pasajes de memorias visibles y esquivar o rodear los baches de olvido, que también abundan, baches de ausencias y pérdidas. Baches de silencio que llenan su vida y que con la obra quiero, aunque sea un poco, ayudar a sanar. Para ella, y mi abuela ausente, este texto, este homenaje.

Doy gracias a mi hermana Adriana, por quien pude acercarme de nuevo, a través de sus relatos anécdotas, sus chistes, a la imagen de mi abuela paterna María Granda, de quien sólo tengo algunos recuerdos y memorias borrosas, ya que solo viví con ella tres de mis primeros años.

Así mismo, agradezco a mi hijo Thomas, de 18 años, por su presencia y apoyo. Mi hijo, a quien le compartí una larga escena sobre el bogotazo. Sus apreciaciones me dieron “cable a tierra” para sintetizar esas largas ocho páginas, ya que no podía evitar hablar de este hecho fundamental en la historia de nuestro país. Así mismo me apoyó en el dibujo del plano escénico.

Agradezco el aporte de Margarita Trujillo Turizo, hija de Rosita Turizo, quien me compartió sus recuerdos entrañables sobre su madre y algunos de sus objetos preciados. Quiero agradecer también a la Unión de ciudadanas de Colombia; y a las mujeres entrevistadas en la “prehistoria” de este proyecto: Cecilia Fernández de Paillini y Mara Agudelo (Q.E.P.D). A Esther Ruiz, a Luty Montoya y a la escritora Dora Castellanos, por compartir sus memorias entrañables.

Finalmente, agradezco a mi compañero Christian Monnier, por su apoyo incondicional a mi labor teatral, y por su compañía y presencia grata en este proceso. Todo mi amor para él y mi gratitud.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN Y LLEGADA AL TERRENO

1. CAPÍTULO 1. RAÍCES, ORÍGENES, SENDEROS QUE CONDUCEN A NUEVOS

TERRITORIOS CREATIVOS.....10

- 1.1. Primera raíz: orígenes y maestros fundadores10
- 1.2. Segunda raíz. El hacer pedagógico 14
- 1.3. Tercera raíz. El hacer del grupo: Colectivo Fémina Ancestral 15

2. CAPÍTULO 2. JUSTIFICACIÓN 21

- 2.1. El proyecto y su prehistoria 24
- 2.2. Tejido de narrativas: nuevas puntadas 27
- 2.3. Tejido a través del tiempo: la pregunta y su reconfiguración hoy..... 29
- 2.4. Objetivos 32
- 2.5. Memoria y salvación 33
- 2.6. El hilo de la memoria teje la creación en el intersticio entre lo real y lo ficcional 40

3. CAPÍTULO 3. BREVE HISTORIA DEL VOTO FEMENINO EN COLOMBIA 45

- 3.1. Arraigo de la memoria en el presente 59
- 3.2. Cuando se mira desde el propio deseo de ser: el espejo 62

4. CAPÍTULO 4. LA CASA DRAMATÚRGICA 66

Materiales 66

- 4.1. Camino a casa: Tiempo memoria y poesía en María Zambrano 66
- 4.2. La casa dramatúrgica: aproximaciones desde razón y ensueño 70
- 4.3. La casa habitada: la casa de tapia..... 78
 - Orígenes de la técnica 79
 - Elección del sitio. 80
 - El piso de la casa 81
 - los muros de tapia81
 - El techo de la casa 84
 - Recubrimiento del piso85
 - Acabado de los muros: decorados de la casa 85

- Pilares	86
4.4. Los pilares de la casa: las sufragistas y las abuelas	87
CONSTRUCCIONES	87

CAPÍTULO 5: INTROYECCIÓN EN LA CASA: PRIMERAS NARRATIVAS Y VARIACIONES

(Dramaturgia 1)	89
- Primer Pilar: María Granda	89
- Segundo pilar: Margarita Sofía Rico Calderón	97
- Tercer pilar: Esmeralda arboleda	101
- Cuarto Pilar. Ofelia Uribe	107
- Quinto Pilar: Rosita Turizo Callejas	113
- Laboratorio con los objetos de la señora Rosita Turizo	118

CAPITULO 6. PROCEDIMIENTO PARA HACER LA CASA 127

6.1. Lo que me paso en el acto de escribir estas narrativas preliminares	127
6. 2. El coro y su presencia en la puesta en escena	128
6.3. Breves cuestiones sobre el personaje	131
6.4. El personaje en nuestra casa dramática.	133
6.5. El espacio escénico	139
6.6. LA CASA DE TAPIA Y LA ESTRUCTURA DE CORALIDAD	141

CAPITULO 7: DRAMATURGIA: VOCES EN EL SILENCIO O UNA CASA PARA MARÍA

<i>(Dramaturgia 2-final)</i>	145
------------------------------------	-----

CAPÍTULO 8. LOS CUERPOS QUE HABITAN LA CASA:

LABORATORIO VOCES EN EL SILENCIO	202
---	-----

5. CONCLUSIONES	210
------------------------------	-----

6. BIBLIOGRAFÍA	218
------------------------------	-----

Índice de fotografías.

Foto 1: Sara el Camino de sal. Colectivo Fémina ancestral. 2017. Foto: ©Andrés Zuluaga	19
Foto 2. María Cano, Registro de fotografía exhibida en galería de entrada. Cortesía Unión de Ciudadanas de Colombia	22
Foto 3. Rosita Turizo, registro de foto exhibida en la Unión de Ciudadanas de Colombia	24
Foto 4. Ordenanza N. 3 de 1954, por la cual se confería a las mujeres el derecho al voto.....	56
Foto 5. Las mujeres acudieron en masa a votar el primero de diciembre de 1957 Archivo / EL TIEMPO	61
Foto 6. Paul Klee. La Casa giratoria. 1921.....	75
Foto 7. Débora Arango. Casa en construcción.....	79
Foto 8. Aspecto de un tapial que se conserva en la finca silletera Abuela Sarito. Fotografía Jorge Cano. Árbol Visual, 2019	82
Foto 9. Estructuras de la cubierta o techo de viviendas tradicionales construidas en tapia. Fotografías María Teresa Arcila, 2018	84
Foto 10. María Granda (Foto tomada de álbum familiar)	90
Foto 11. Historia de un olvido. Débora Arango	91
Foto 12. Margarita Sofía Rico Calderón. Ciudad Bolívar Antioquia, 1922-1957.....	98
Foto 13. Esmeralda Arboleda Ante la CEC, comisión de estudios constitucionales, en 1954.....	103
Foto 14. Esmeralda Arboleda como parte de la delegación colombiana ante la Asamblea General de la ONU en Nueva York	104
Foto 15: Foto 15. Ofelia Uribe, joven	107
Foto 16: Ofelia Uribe de Acosta	112
Foto 17. Rosita Turizo, en su juventud	113
Foto 18. Rosita Turizo, en sus últimos años	116
Serie Vestigios	
Foto 19. ponerse la peineta	119
Foto 20. La flor, la Rosa	119
Foto 21. Elegancia	119
Foto 22. Oscilación	120
foto 23: Recuerdo pétreo.....	120
Foto 24. Recuerdo empañado	120
Foto 25. Recuerdos a distancia 1: pared de aire	121
Foto 26. Recuerdos a distancia 2	121

Foto 27. Recuerdos a distancia 3..... 121

Foto 28. Memorias de la piel: Lealtad.....122

Foto 29. Tania Granda. Intervención de la memoria 124

Foto 30. Plano del espacio escénico 141

Foto 31. Remedios Varo. La creación de las aves..... 153

Foto 32. Rosita Jaramillo. Intervención sobre el voto femenino. Marzo 22 de 2022 207

Foto 33- Laboratorio: conversación. Febrero 22 de 2023 208

Foto 34. Celebrando el reencuentro. Junio 21 de 2022 208

Foto 35. Mayo 4 de 2023. Laboratorios improvisación: Maricela Gomez y Julieth Vega..... 208

Resumen

Esta investigación-creación en dramaturgia aborda el acontecimiento y proceso de reivindicación y conquista del voto femenino en Colombia por parte de las mujeres sufragistas de los años cincuenta, desde un umbral que se teje entre lo histórico, lo íntimo y lo ficcional, a partir de la pregunta por la construcción de subjetividades políticas de las mujeres en Colombia que, expandida al diálogo con las mujeres antepasadas, que hacen parte de la propia biografía familiar, permite configurar un texto dramático llamado *Voces en el silencio o una casa para María*, que se instala como *Casa dramática*, Casa de voces y memorias, dramaturgia expandida casa que instaura un lugar de existencia en el mundo, mediante la imaginación, la memoria y la palabra poética, a las voces y presencias femeninas que claman por salir del olvido, y con ello efectúa un acto de dignificación de esas mujeres sufragistas y de mis abuelas, dándoles un lugar de existencia poética que redima su silencio, y el mío, y propicie el agenciamiento de una voz propia como mujer dramaturga en la escena colombiana.

Palabras clave: memoria, historia del voto, mujeres sufragistas, lo íntimo-lo público, salvación, casa de palabras, subjetividades políticas de las mujeres, estructura coral, dramaturgia expandida, voces en el silencio.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN Y LLEGADA AL TERRENO

1. RAÍCES. ORÍGENES, SENDEROS QUE CONDUCEN A NUEVOS TERRITORIOS CREATIVOS

1.1. Primera raíz, orígenes y maestros fundadores

Durante los últimos años de mi trayectoria como actriz, directora y dramaturga, surge cada vez con más fuerza la necesidad de hallar una voz propia, concretarla en una propuesta teatral que acoja las experiencias, referentes, la mirada y preguntas que a lo largo del camino he venido construyendo.

Ésta búsqueda que emprendí de manera un poco intuitiva hace varios años, viene a insertarse en un discurso que avanza cada vez con más fuerza en nuestro continente, el cual corresponde a un cambio de paradigma, un nuevo horizonte cultural en el cual las mujeres dramaturgas, directoras, creadoras escénicas, investigadoras, gestoras, formadoras, han comenzado a preguntarse por la emergencia de una subjetividad femenina en el teatro colombiano, haciendo eco del movimiento de la segunda y tercera ola del feminismo, en el cual se interrogan los paradigmas que han fijado a la mujer a un lugar de subordinación, o han hecho de su participación histórica algo transparente. Como plantea Liliana Alzate, creadora e investigadora teatral:

“La crisis de la modernidad es un momento histórico y una negación de la cosmovisión de los dominadores, en todas las culturas. Pero también es el escenario donde se desarrolla con mayor fuerza el proceso emancipador de las mujeres, verdaderas resistencias, pioneras en la lucha para hacer el planeta más equitativo y habitable.” (Alzate, 2016, p. 15, 16)

Vemos cómo hoy, muchas mujeres del teatro en Colombia, aportan a la configuración de un territorio de particular de enunciación donde la mujer se afianza como sujeto creador, con la posibilidad de plantear propuestas artísticas, nuevas discursividades y estéticas en la escena.

Con este proyecto nos inscribimos en este horizonte de enunciación de las subjetividades femeninas en la escena colombiana.

La idea es que esta búsqueda contribuya a abonar ese territorio donde las mujeres ponen su voz y lideran proceso de creación teatral, bajo nuevas formas de enunciación, como dramaturgas, directoras, performers, actrices, coreógrafas, creadoras escénicas.

Búsqueda que guarda estrecha relación con mi *territorio de origen teatral*, el cual está cimentado en el trabajo teatral que desarrollé con dos maestros, quienes para fueron figuras fundacionales y referentes durante mi formación actoral (en la Escuela Popular de arte EPA) y en mi práctica profesional como actriz. Fueron José Manuel Freidel y Fernando Zapata.

José Manuel Freidel, dramaturgo y director teatral fue el forjador de uno de los proyectos más significativos de la escena local, entre los años 70 y 80s. Conocí a Jose Manuel Freidel en 1989, cuando participé en el montaje *La Muñeca Torpe*, escrita y dirigida por él, con el grupo de proyección teatral de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Luego, ingresé a la Exfanfarria, al montaje *Las tardes de Manuela*, con dramaturgia y dirección de Freidel. Allí trabajé desde marzo de 1990 (siete meses antes de su muerte, que sucedió el 28 de septiembre de 1990) hasta el año 1994.

La propuesta creativa de Freidel, estuvo centrada en la escritura de textos dramáticos, desde una búsqueda por cimentar una poética propia, un teatro de autor que aborda temas urgentes de la historia y la actualidad nacional. En sus obras abundan situaciones y fábulas cuyos protagonistas son seres marginales: mendigos, prostitutas, desplazados por la violencia, campesinos expropiados de sus tierras, recreadas desde un lenguaje propio, donde el autor retoma formas arcaicas del habla campesina: refranes, charadas, adivinanzas, incorporándolas a sus personajes.

Como director, Freidel toma como base iconográfica para sus puestas en escena, la pintura, la escultura, con múltiples referencias del cine y la literatura, lo cual, aunado a la indagación colectiva con sus actores en la escena, da lugar a puestas en escena cuyo lenguaje teatral, visual, escenográfico, musical, se apartan del teatro politizado de su época para configurar un territorio artístico propio.

Sus obras y montajes conforman un *opus* teatral de inmensa riqueza textual, plástica y visual. Un conjunto de creaciones que revelan sus incesantes y audaces búsquedas en los lenguajes de la escena. Escribió y dirigió obras dramáticas, muchas de ellas enmarcadas en episodios de la historia del país, monólogos, romances, versiones libres de otros textos, obras infantiles, experimentales y de lenguajes no verbales y alrededor de veinte cuentos. Escribió más de cuarenta textos, algunos de los cuales no existen completos, pues él pensaba en la escena más que en las publicaciones, que en vida fueron pocas. (Donadío, 2022: 28)

Tras la trágica muerte de Freidel, en 1990, fue Fernando Zapata, quien hasta entonces había sido actor-danzarín del grupo del grupo Exfanfarria Teatro, quien se encargó de llevar a escena las dramaturgias de Freidel, asumiendo la dirección artística del grupo, hasta 1994. En ese año se retira de la Exfanfarria para crear, junto a sus actores y otros artistas independientes, el grupo Tacita e Plata, en el cual participé desde su fundación en 1996, hasta 2019.

Ya para el año 2008, había regresado a la Exfanfarria Teatro, donde Zapata fungía nuevamente como director artístico. Allí participé en varios montajes de dramaturgias freidelianas dirigidos por Zapata, y en otros montajes de su autoría, hasta el año 2016, cuando desafortunadamente tuvimos que cerrar las puertas de nuestra sede por dificultades financieras y de gestión.

Es Fernando Zapata, quien fallece en 2020, a quien considero mi gran maestro teatral y de la vida. Con él compartí labor durante 30 años, interrumpidos por breves periodos, pero siempre estuve haciendo parte de sus montajes como actriz o y en la gestión de proyectos.

En Fernando Zapata, la indagación de las acciones escénicas, performativas, dramáticas y poéticas parten del cuerpo, del gesto, del movimiento. Su búsqueda parte de concebir el cuerpo del actor-bailarín como continente emotivo-perceptivo y sensorial, cuerpo poético donde se instala la metáfora, el símbolo, la alegoría mediante ese acontecer del cuerpo en el espacio. Como creador, Zapata explora territorios expresivos como el teatro dramático, la danza-teatro, la danza contemporánea, los lenguajes de las artes vivas, indagando en el cuerpo que en su interrelación con el texto y con otras materias como la luz, el objeto, el vestuario, el espacio material, se vuelve detonador de sentidos, imágenes, significados, en la configuración poética de la escena.

Ambos proyectos artísticos, el de Freidel y el de Zapata, configuran un territorio de dramaturgias y puestas en escena independientes, alternativas, con posturas estéticas propias, que abogaron cada uno en su época, por un arte autónomo, vanguardista, con una búsqueda comprometida por los referentes de nuestra identidad local, desde la óptica de lo marginal y proscrito de la cultura.

A través de estas búsquedas, ambos creadores y los grupos que ellos lideraron, lograron instaurar un territorio de enunciación de propuestas artísticas originales, caracterizadas por un discurso contracultural y transgresor, irreverente frente a la tradición, alternativo frente a las propuestas de estéticas realistas y politizadas, predominantes en la escena teatral de los años 70 y 80.

A partir de estas apuestas, estos dos maestros configuran un territorio artístico en el cual la dramaturgia y la dirección no son haceres separados sino interdependientes y enraizados a una misma fuente: la escena.

Ramiro Tejada, actor del grupo Exfanfarria, quien falleció en el año 2019, definía la poética de Freidel y su tropa, de la cual él hizo parte, como una estética de lo residual, irreverente, que toma el detritus de la sociedad, los personajes que habitan el pantano, en el chiquero, para buscar las perlas. Parafraseando en viejo refrán, pero a la inversa, esta poética logra hallar y/o hacer emerger las perlas en el pantano.

Estos discursos plantearon en su momento la irrupción y visibilización de otras subjetividades ausentes en la historia y la sociedad: los mendigos, las trans, las y los desempleados, las prostitutas, los contrabandistas, los desterrados, los trotamundos y errantes en cuyos labios danza la premonición de la desgracia. Son estéticas que hablan de esas zonas limítrofes o liminales de la cultura, de los borderlines y marginales, quienes todo lo han perdido, y en nada hallan consuelo. Como es el caso del mendigo Andares en *Los infortunios de la Bella Otero y otras desdichas*, de Jose Manuel Freidel:

*Mendigo: ¡Ay! que 'l pueblo
 ¡Ay! que 'l sórdido
 Ha muerto, el sol,
 ha muerto
 ¡Ay! que 'l pueblo
 ¡Ay! que 'l sórdido
 un hombre viene a casa luego de guerrear
 Y todo sigue pior
 Ya se han robado el mar*

Estos discursos se inscriben en lo que Liliana Álzate describe como una discursividad fronteriza, que habla desde un umbral, o una frontera, detrás de la cual hemos estado no solo las mujeres sino lo que la cultura ha nominado como *lo Otro*, lo diverso desde el punto de vista étnico, sexual, de género, cultural. Una otredad que es como un gran paréntesis de ausencia en la historia oficial. Esa pregunta por lo marginal y proscrito de la cultura constituye para mí una guía en la intención de configurar un territorio de enunciación, como dramaturga y directora teatral, desde donde pueda reelaborar esa herencia, ese legado de mis maestros, desde una voz y una propuesta teatral propias.

1.2. *El hacer pedagógico: segunda raíz*

Un segundo territorio que ha perfilado mi pregunta actual, es el de las prácticas pedagógicas, artísticas y teatrales con las comunidades, en los territorios marginados de la ciudad, donde he trabajado desde 1996.

Esta práctica pedagógica con comunidades me ha llevado a recorrer una extensa cartografía, galería de texturas, colores, olores, sensaciones, que mueven a su vez sentires, lágrimas y risas, ecos... pura prosaica¹ de absoluta riqueza, condensada en frases, expresiones, gestos, de niños, niñas, jóvenes, mujeres, hombres, ancianos, ancianas, diversas en su color de piel, en su etnia, en su cultura, en su origen, en su forma de hablar y cantar, en sus formas de relatar y contar lo vivido. Historias y relatos guardados en el cuerpo, en la memoria, todo lo cual configura un acumulado biográfico, un acervo vital, una materia poética en potencia, una huella del encuentro vivido.

La interacción con las comunidades, en los territorios donde el desplazamiento forzado, las violencias, el conflicto armado, la guerra, han dejado heridas y tristezas duraderas, ha labrado una cartografía interior donde esos registros de lo que ha sido negados o violentado habitan de muchas maneras, pues también mi historia familiar es parte de eso.

En ese trasegar se ha configurado en mí una pregunta por cómo el arte puede permitir a esas voces alojadas en ese en esa otredad, en esa marginalidad de aquellos territorios violentados, emerger, expresarse. Pregunta por cómo generar poéticas que incorporen toda esa “cartografía ondulante” a la escena, pues allí se configuran unas teatralidades que corresponden a formas particulares de instalar, de armar lo real, de narrarlo. Y en medio de esta cartografía, ha ido tomando cada vez más fuerza, en mi memoria, las voces de las mujeres como cuidadoras de sus familias; como lideresas, guías de sus comunidades y protectoras de sus territorios o guerreras para defender lo suyo. Se trata de una pregunta por la relación entre *cuerpo-mujer-memoria-territorio*.

¿Cómo darles un lugar en escena teatral, cómo dignificarlas y sacar a luz sus historias? ¿cómo sanarnos, sanando, aunque sea un poco, sus memorias?

¹ Por prosaica define el diccionario lo siguiente: “3. Fig. Dicho de personas o de cosas faltos de ideario, de elevación. 4 fig. Insulso vulgar”. Y, por prosa, define: “Aspecto de las cosas que se opone a lo ideal y a la perfección de ellas.” Nuevo Espasa Calpe. Ilustrado, 2002, p. 1.405. En ese contexto, me refiero, entonces, a La prosaica, como aquella perspectiva artística que integra dimensiones como lo cotidiano, lo popular, lo trivial, como dimensiones contenedoras de sentido y significados, en todas sus formas y expresiones.

Darles presencia en la creación dramaturgica, a través de personajes, historias, situaciones; darle un lugar a su palabra, a su voz, a su cuerpo, para expresar lo sucedido y hablar de sí mismas, de sus dolores, de sus deseos y ausencias, es parte de dignificar esas subjetividades históricamente violentadas.

Es por ello que trabajamos desde el 2010 en un proyecto teatral independiente, donde buscamos movilizar todas esas preguntas y reflexiones que surgieron de ese trabajo pedagógico y labor en las comunidades. Bajo ese planteamiento nació el Colectivo Fémina Ancestral.

1.3.Tercera raíz. El hacer del grupo: Colectivo Fémina Ancestral

Dicen que las mariposas anidan un tiempo en un gusano café oscuro o medio gris y de apariencia vegetal, nadie sabe que están allí, encubando unas alas luminosas, frágiles y efímeras, como su vuelo; dicen que la divinidad habita en ellas, que guardan el lenguaje de los antepasados. Y se quedan allí, pacientes en medio de esa oscuridad, a la sombra de las hojas o en los huecos de los árboles, calladas y mudas esperando que se cumpla su tiempo.

Sara el Camino de sal, Tania Granda Vallejo - 2017

El grupo Fémina ancestral, se crea en la Corporación Primavera, ubicada en la comuna cuatro de Medellín, sector de Lovaina, en el barrio San Pedro, un sector complejo por sus problemáticas sociales, donde las mujeres, las jóvenes y niñas se ven abocadas diariamente a situaciones de violencia, en todos los terrenos.

En este contexto surge el grupo, como propuesta de generar una experiencia de trabajo comunitario a través del teatro, el arte, el trabajo corporal, con aquellas mujeres -algunas de las cuales ejercían la prostitución como forma de supervivencia. Otras, eran vecinas del sector, trabajadoras informales que, en su mayoría, cruzaban por situaciones de múltiples vulneraciones a sus derechos. Fue así como emprendimos la creación de un taller de teatro como espacio amigable y tranquilo, donde las mujeres pudieran encontrarse con su cuerpo, estirar, respirar, experimentar, expresar, a través del teatro sentires y vivencias. El enfoque inicial incorporó estrategias pedagógicas de una propuesta llamada *Modelos de Pedagogía vivencial*² donde trabajé entre 2006 y 2009.

² La propuesta *Modelos de pedagogía Vivencial*, se construyó al interior del proyecto *Vivenciándonos*, que trabajó en la prevención del fenómeno de niñez en situación de calle, desarrollado su labor en los sectores de más alta vulneración en derechos de la ciudad, entre el año 2006- 2008. La creación del modelo de intervención

También se retomaron elementos acopiados durante el recorrido realizado por varios territorios, como artista-formadora. En noviembre del 2010, posicionamos el espacio de teatro como una estrategia para la salud mental de las mujeres del sector.

En el espacio del taller de teatro, trabajábamos en círculo de mujeres, en encuentros donde la palabra era la vía para contar, compartir, elaborar sobre experiencias dolorosas que ellas habían vivido. Aparecían vivencias de desplazamiento forzado, violencias sexuales, violencia de actores armados. Trabajábamos ejercicios de expresión danzada, improvisación teatral, para luego socializarlos y reflexionar al respecto, hacia la resignificación de esas experiencias.

La idea era que cada encuentro pudiera propiciar un espacio de confidente y confiable, de sororidad, de cuidado de sí y de la otra. Tomamos la metáfora de la crisálida para hablar de los procesos donde la mujer a través del reconocimiento de sí misma y su historia, comienza a encubar transformaciones y a resignificar vivencias difíciles hasta desplegar sus alas, a través de procesos de sanación interior y empoderamiento sobre su cuerpo, su vida y decisiones, como sujeto político. Esta labor de teatro comunitario se volvió un escenario prolijo, donde confluían las historias, reflexiones, encontrando diferencias y particularidades, pero también puntos comunes entre esas historias, las cuales estaban atravesadas por violencias estructurales e históricas en Colombia que ocasionan múltiples vulneraciones sobre los cuerpos y las vidas de las mujeres.

Historias que, por otra parte, dan cuenta de un poder de resiliencia y superación tal por parte de esas mujeres, que lograron sobreponerse a circunstancias extremadamente adversas. Pasaban situaciones como, por ejemplo, que alguna mujer llegara en medio de crisis, afectada por un problema, sin poder siquiera hablar mucho de ello. En esos momentos, las acompañábamos a nuestra manera, desde el dialogo, desde ejercicios corporales, desde el respirar, desde el abrazarnos en círculo. El teatro se volvió un espacio para hacer catarsis, para llorar, para entender asuntos de la propia historia o conversar sobre situaciones de la vida cotidiana, para reír, para aprender que cada mujer en tanto ser humano tiene dignidad derechos y cómo hacerlos valer. Y también era un espacio para hacer nuevas amistades y encontrar un poco de compañía en un medio de tanta hostilidad como aquel sector.

Estas historias de ese origen, dieron lugar a una puesta en escena llamada *Vivencias violencias*, la cual escribí en 2012, a partir de los relatos de las mujeres y que circulamos por varios escenarios.

fue fruto de una investigación y sistematización de prácticas artístico-pedagógicas con niños, niñas, adolescentes, jóvenes de alto riesgo de calle y sus familias. La formulación de la propuesta fue realizada por Corporación Educativa para la niñez trabajadora Combos, Fundación Hogares Claret y Funciona.

Realizábamos performances para fechas conmemorativas del Movimiento Social de Mujeres, del cual hacía parte Primavera. Por ejemplo, sobre la prevención de trata de personas; el derecho a la vivienda digna; al agua. Luego algunas mujeres se retiraron: unas se iban otras ingresaban.

En 2013 realizamos *Matriz de la memoria*, la obra más importante de aquel periodo, una creación colectiva en torno a relatos biográficos de las mujeres del grupo, a los cuales di forma en una dramaturgia final. En el proceso creativo se indagó sobre las huellas que deja la violencia en el cuerpo de las mujeres, en su útero, en su sexualidad. La obra habla de ciclos, de mudanzas, de cambios de piel, basadas en el cuento *La mujer esqueleto*, de Klarisa Pinkola, de su libro *Mujeres que corren con los lobos*. También indagamos en las pinturas de Remedios Varo, donde encontramos la imagen generadora de la obra y personajes. El montaje era un ritual escénico que reivindica la juntanza y el poder de lo femenino, capaz de exorcizar esas violencias a través de la danza, el gesto la poesía escénica.

Esta puesta en escena, nos condujo hacia la búsqueda de unas formas más elaboradas a nivel escritural, con mayor factura artística y técnica teatral, gracias también al apoyo en la creación coreográfica de Celline Fellay, bailarina contemporánea suiza, quien en ese momento se encontraba haciendo una pasantía en el grupo. También gracias al proceso colectivo de más de un año, de dedicación y compromiso por parte de todas y cada una de las mujeres. Todo ello hizo del montaje algo memorable, un hito para el grupo.

El montaje fue un punto de inflexión, que cerró este ciclo en la corporación y abrió otro en el que decidimos abrir las alas como grupo, acogiendo la metáfora de la mariposa que tras ese tiempo de gestación en su crisálida, despliega sus alas para lanzarse a un vuelo propio.

Este giro estaba dado por una búsqueda de autonomía artística, una necesidad de cualificar la factura teatral de las obras, indagando por un lenguaje teatral propio, para ir más allá de ser un teatro de reivindicación de una causa política o social, que fue algo que marcó al grupo en sus primeros años. En un inicio estos elementos, la factura y el mensaje se pudieron equilibrar, pues las obras aparte de “dejar un mensaje”, lograban cierta factura artística. Pero cuando ya ese equilibrio no fue posible, decidimos independizarnos de la corporación en la búsqueda de cualificar nuestros montajes teatrales, dedicando más tiempo a la labor de formación teatral desde técnicas actorales que nos permitieran descubrir nuestro lenguaje propio.

Fue así como en 2014 nos independizamos de la corporación y comenzamos a consolidarnos como grupo teatral independiente bajo el nombre de **Colectivo Fémina ancestral**.

Mi labor desde la dirección y formación actoral fue trabajar en técnicas del trabajo del actor y actriz, retomadas de la antropología teatral de Eugenio Barba y del training de mi maestro Fernando Zapata. Para ese entonces habían llegado al grupo actrices con formación académica y actrices con trayectoria teatral. También continuaron algunas mujeres que habían vivido el proceso anterior. En 2014 realizamos el montaje **La calle de las mariposas**, como parte de un diplomado en Teatro pedagogía que en ese momento realizaba.

En el 2017 terminé de escribir un texto que llevaba largo tiempo de elaboración llamado **Sara, el camino de sal**, y lo propuse al grupo. Este texto estaba basado en un testimonio real de una mujer que conocí al interior de un proyecto de apoyo psicosocial a mujeres en situación de prostitución. En un bus rumbo a una convivencia de cierre de proceso, esta joven, que era madre de familia de tres hijos, nos compartió parte de su historia, centrándose en cómo había sido desplazada con su familia de un caserío del municipio de Buriticá, Antioquia, en el año 2004. La joven cuenta cómo un grupo paramilitar la obligó a ella, a su familia y a su comunidad, a salir de sus tierras cuando les incendiaron su caserío.³ Esta joven nos contó cómo, al llegar a la ciudad, la precariedad la empujó a ejercer la prostitución para poder sobrevivir y sostener a su familia.

Comparto un pequeño fragmento de esta dramaturgia que se ubica en la escena en la cual Sara va caminando con su familia montaña abajo, rumbo al municipio de Buriticá.

Sara: Desde la carretera pudimos ver los caseríos vecinos, tan desprotegidos de la mano de Dios, cocuyos clavados en la montaña. Por los caminos que llevaban a la vía principal el desfile de familias que salíamos de nuestras tierras, las casas envueltas en llamas parecían murmurarnos un adiós mudo y cenizo. De pronto vi como todo, los árboles, las casas, los sembrados, estaban envueltos en un humo rojo que iba llenándolo todo, un enjambre de gritos atroces y persistentes elevándose en el aire sin que se pudiese definir claramente de dónde provenían esas voces. Un lamento generalizado salía del monte, sin ubicación específica.
Fragmento Sara el Camino de sal. Tania Granda. 2017

³ Según la bibliografía consultada ello hacía parte de una política de “Tierra arrasada” tras la cual estaba la compañía multinacional Continental Gold Company que se encontraba implementando un megaproyecto de minería a gran escala en este territorio.



Foto 1. Sara el Camino de sal. En escena Diana Marín. Colectivo Fémina ancestral. 2017.

Foto: ©Andrés Zuluaga

Con base en este texto, realizamos el montaje de **Sara el camino de sal**, producido a través de una beca de creación de Secretaría de cultura ciudadana, en el año 2017. El montaje aborda el fenómeno de desplazamiento forzado ocasionado por la disputa de los grupos armados al interior de procesos de extractivismo minero a gran escala y las afectaciones que estos procesos implican en el cuerpo y la vida de las mujeres y sus familias.

Con este montaje el grupo dio un salto cualitativo hacia un lenguaje de mayor factura teatral donde los componentes de luz, la parte musical, la escenografía, el vestuario y el trabajo actoral, logran una *poiesis del cuerpo del actor vivo* en escena, sin renunciar a abordar un tema político.

A nivel de mi proceso de creación dramática, con la creación de este texto, se dio algo que ya desde Primavera venía experimentado: trabajar la dramaturgia a partir de relatos de las mujeres reales que participaban en el proceso, para llevarlos escena, interpretados muchas veces por ellas. Ahora, con este texto, *Sara el camino de sal*, ahondé más sobre algunos aspectos de ese relato inicial, el cual constituía una primera fuente de creación y abrí la investigación a textos que trabajaran el aspecto histórico y sociológico del fenómeno del extractivismo minero. Pero también había investigado sobre el aspecto formal del texto, su estilo, su construcción a nivel estructural, de los personajes, de las situaciones y diálogos. Uno de los referentes a que recurrí en esta indagación fue la directora Colombiana Carolina Vivas, con *Gallina y el otro*.

Reflexionando sobre este proceso, encuentro lo siguiente: En Sara el camino de sal, el dispositivo dramático partía de ese personaje real, de Sara y de su relato, para tejer una dramaturgia que lo trasladaba a través de la elaboración ficcional y poética a un plano diegético, como dice Barrientos, hasta crear un texto que se situaba en el intersticio entre lo real y lo ficcional para abordar una problemática, y dignificar a esa mujer que me había compartido parte de su historia.

A partir de ese texto inicia esa búsqueda personal que desemboca en la realización de esta maestría. Búsqueda por encontrar y afianzar una voz dramática propia. Y, ya como directora, la búsqueda es tomar mis textos como punto de partida para crear puestas en escena que se enriquecen con la búsqueda propiamente escénica del grupo y con la dramaturgia del actor y la actriz.

En nuestra labor grupal, la búsqueda es configurar un territorio de enunciación teatral que parte de las narrativas femeninas y de nuestras formas de presentar y representar. Territorio donde a través de nuestro hacer reivindicamos el poder creador de las mujeres y la posibilidad de solidarizarnos como mujeres artistas con aquellas que no han tenido la voz, ni la palabra: con las mujeres campesinas que han sido víctimas del desplazamiento forzado, con las que se prostituyen para sostener a sus familias, con las que habitan las calle, con las madres y abuelas. Mujeres que vueltas personajes se pasean por nuestras dramaturgias develando las violencias visibles e invisibles.

Es el intento de poner esa “cartografía ondulante” de las mujeres de los territorios populares y rurales, y de las mujeres del grupo, lo que nos moviliza. Para poder decir aquello que tenemos para decir como mujeres que hemos vivido el conflicto, la guerra, el despojo.

Esta tercera raíz, que es el hacer del grupo, aunada a las otras dos raíces, la de mis maestros y del quehacer pedagógico y social, constituyen mi territorio de arraigo para echar los cimientos de esta nueva casa dramática. A través de la cual pretendo tejer, desde mi corazón de mujer, un dialogo entre lo histórico y lo íntimo que me permita comprender mi genealogía para labrar esta *casa del presente*, desde un presente vivo: confluencia de caminos, rosa de los vientos, vórtice que se configura en el cruce de corrientes que anticipa la *casa soñada*, a partir de la némesis de la *casa evocada*, que toma como guía la imagen casi borrosa, empañada que conservo de ella, mi casa de origen; todo lo cual me permita la reconstrucción de *la casa ausente*, mi casa familiar, que pretendo descubrir y reconstruir en este viaje.

CAPÍTULO 2. JUSTIFICACIÓN

Sobre este terreno, afianzado por profundas raíces, que constituyen los cimientos de esta casa dramática, tiendo un piso formado por un tejido estrecho, apretado. Piso que comienzo a tejer desde el año 2019, *donde* arranca la idea de este proyecto.

Vamos al inicio. A la historia de cómo fue surgiendo el proyecto: en ese origen aparece María Cano, a quien conocí cuando emprendí una investigación sobre su vida hacia una intervención teatral, para un evento organizado por el movimiento social de mujeres, en el año 2012.

María Cano (1887-1967) fue una mujer poeta, sindicalista, lideresa en la defensa de los derechos de la clase obrera. Participó de la primera formación del Partido Socialista Revolucionario de los trabajadores PSR en 1927. La lucha de María Cano fue precursora del feminismo en Colombia.

Años más tarde, en 2018, con nuestro grupo Fémina ancestral, creamos un performance llamado *Memorias en conexión*, que recreaba la vida y obra de varias mujeres que hicieron aportes significativos al desarrollo social y cultural de nuestra ciudad, el cual sería presentado, *in situ*, en un evento cultural en el Museo cementerio San Pedro, de Medellín. Entre estas mujeres estaba María Cano, cuya tumba está precisamente allí en el cementerio. Allí, a la hora del atardecer, pude interpretar a María Cano ante su tumba, hecho que tuvo gran trascendencia para mí, pues me dio la *imagen generadora* de la obra, donde una mujer, que es un personaje, habla con María Cano ya vieja, convertida en una anciana inmemorial, frente a su tumba. María Cano, que ha traspasado el umbral de la muerte, lleva en sus manos una jaula oxidada y antigua, donde en vida metía a las palomas heridas. De la jaula va sacando objetos. Cada objeto es una imagen, una situación, un recuerdo. A la par que María Cano vieja saca los objetos de la jaula, se ven reflejadas, en la lápida las imágenes que pasan por su memoria: intervenciones públicas ante multitudes en distintos episodios de su vida, pero también llegan recuerdos de luchas, traiciones, derrotas que le tocó vivir cuando era joven, al haber nacido en una época tan cerrada para la mujer. Es cuando la anciana María deviene mito, la eterna loca de las palomas que cuando sacude su cabellera esparce las estrellas de la noche.

La investigación y creación sobre María Cano, que tomó cuerpo en el performance, me sembró la pregunta sobre cómo había sido ese mundo difícil y lleno de trabas, así que sus circunstancias adversas y ¿cuáles serían esas barreras específicas que no dejaban fluir la fuerza de las mujeres y obstaculizaban su enorme impulso y deseo de contribuir a la vida política y social del país? ¿por

qué María fue condenada y discriminada de esta forma? Me asombraba como esta historia se conectaba con las historias que mi madre me contaba sobre infancia en el internado. Ello siempre me llevaba a la pregunta por mi abuela materna, a la que nunca conocí, pues falleció cuando mi madre contaba con escasos 6 años. Pregunta que se quedaba inconclusa, abierta.

Es María Cano la inspiradora primera de esta casa, por haber sido la precursora, la primera de estas mujeres quien, aunque no fue sufragista propiamente, sí fue la primera mujer que luchó por los derechos de mujeres y hombres de la clase obrera y dedicó mucho esfuerzo a su alfabetización, tanto en su labor desde el partido, como fuera de ella. Ella mantuvo una pregunta activa y consecuente sobre su rol de mujer como sujeto político que podía incidir en los destinos de su ciudad y su país, pues en su mente estaba siempre la construcción de una sociedad distinta:



Foto 2. María Cano, Registro de fotografía exhibida en galería de entrada. Cortesía Unión de ciudadanas de Colombia

“En síntesis, María Cano no enarboló exclusivamente las banderas reivindicativas de la mujer, sino que además combatió por los derechos y la justicia social para las clases subalternas, con miras a la construcción de una nueva sociedad.” (Marín Taborda, 1995: 161) ⁴

Otro hecho significativo en esta búsqueda, fue la lectura del texto *Las mujeres en el tablero político colombiano*, de la doctora en antropología histórica y política, Beatriz Vélez. Texto que hace un análisis crítico del proceso de obtención del voto femenino en Colombia a través de extensas entrevistas a cinco mujeres sufragistas de la época. Desde un enfoque crítico, la autora señala como la ausencia de información sobre el tema es parte del fenómeno de invisibilización del sujeto femenino en la historia por parte del relato patriarcal.

En el texto de Vélez, se reúnen cinco entrevistas a estas mujeres sufragistas, en las cuales ellas hablan de sus vidas, sus infancias, de sus padres y madres, de las grandes y pequeñas batallas que tuvieron que librar en su vida personal y familiar, para poder llegar a los escenarios públicos. Esta lectura despertó en mí muchas preguntas sobre cómo había sido la vida de estas mujeres sufragistas más allá de este terreno de lo público ¿quiénes eran en su vida cotidiana? ¿cuáles serían sus luchas solitarias para hacer frente a la mentalidad, a la moral tradicional y a la iglesia? Me preguntaba por esas batallas calladas de ellas; y por las mujeres que caminaron a su lado. Mujeres anónimas y perdidas para el pasaje de la historia oficial, en la cual este proceso ha sido escasamente reseñado. Este hecho coincidió con otra experiencia fundamental: la de conocer a la señora Rosita Turizo, abogada y sufragista de los años 50 en Colombia. La conocí a través de la cercanía con una organización amiga, la Unión de ciudadanas de Colombia, fundada por Turizo y otras activistas, en 1957, meses antes del plebiscito nacional, para trabajar en la capacitación de las mujeres para votar y ejercer su ciudadanía.

Esta mujer que, con su voz quebrantada por la edad, exponía problemas del país con una claridad increíble, que hablaba de su vida y las dificultades que tuvo que pasar, con lucidez y generosidad, me hizo pensar en lo que señala el texto de Vélez: en la importancia de visibilizar estas historias, esas luchas, la de Turizo y la de muchas mujeres sufragistas, gracias a quienes hoy las colombianas podemos votar. Mujeres decisivas para la historia del país, muchas de las cuales ya están enfermas,

⁴ Artículo en: Velásquez Toro Magdala y Reyes Cárdenas, Catalina. La mujer en la Historia de Colombia. V. 1. Ed Norma. 1995

con su memoria borrada por la edad, o han fallecido, como es el caso de la misma señora Turizo, quien muere el año 2021. Es ella una de las inspiradoras de este proyecto.



Foto 3. Rosita Turizo, registro de foto exhibida en la galería de entrada. Cortesía Unión de Ciudadanas de Colombia

1.4.El proyecto y su prehistoria

A propósito de los sesenta años del voto femenino en Colombia, en el año 2019, una de las compañeras del grupo, llamada Rosita Jaramillo, hizo un performance sobre la vida de Rosita Turizo. Meses después, Rosita nos propuso hacer un performance sobre el tema, motivada por Margarita Trujillo Turizo, hija de la señora Turizo, y la Unión de ciudadanas de Colombia, de la cual Rosita Jaramillo hace parte. Y allí las piezas se juntaron. Tuve entonces la idea de emprender una investigación sobre cómo había sido ese surgimiento de la mujer en su condición de ciudadanía, con miras a realizar una puesta en escena sobre el tema.

La propuesta era rastrear el voto femenino como acontecimiento fundamental en torno al cual se materializaban todas las luchas precedentes de las mujeres, las cuales habían iniciado desde los años 30. Este acontecimiento, permitió que las reivindicaciones que venían haciendo las mujeres sufragistas desde hacía décadas, a favor de sus derechos laborales, políticos y sociales, comenzasen a ser escuchadas y legitimadas.

Particularmente, y ya como dramaturga, me interesaba abordar las barreras y dificultades que habían tenido que sortear estas pioneras sufragistas en el ámbito público y privado, para poder conquistar el sufragio femenino.

Estas ideas desembocaron en la construcción de un primer proyecto investigación que presenté a la Unión de ciudadana de Colombia, en febrero de 2019. El proyecto pretendía ahondar en el tema recurriendo al centro documental de la institución, donde se encuentran valiosos materiales sobre el tema. La unión estaba dispuesta, pero se carecía de financiación para el proyecto.

El interés de ahondar en estas preguntas me llevó a formular, en mayo de 2019, un proyecto de investigación-creación en dramaturgia, para una convocatoria de la Secretaría de Cultura de Medellín y secretaria de Cultura de Medellín. Por fortuna obtuve la beca, dando vía al proyecto, que consistía en realizar un proceso de **investigación-creación** cuyo resultado sería un texto dramático sobre el tema, y un informe investigativo donde se recogieran resultados y hallazgos del proceso. Para este proyecto invité a tres compañeras del grupo Diana Marín, Rosa Jaramillo y María del Carmen Restrepo. El apoyo de mis compañeras fue fundamental para sacar el proyecto adelante y sortear dificultades como, por ejemplo, el tiempo que daban para realizar el proyecto, que eran tan sólo tres meses. Otro apoyo grande fue el de Unión de ciudadanas de Colombia que nos permitieron el acceso a su centro de documentación. Y el apoyo de Margarita Trujillo Turizo, quien nos ayudó a contactar a antiguas mujeres sufragistas de Medellín y Bogotá, para hacerles las entrevistas.

Desde el punto de vista investigativo el proyecto tuvo un enfoque de investigación cualitativa y de análisis crítico y hermenéutico y contó con la valiosa asesoría de Gisela Muñoz Gañan, socióloga y magister en estudios de género, de la FLACSO, investigadora y docente de Uniminuto.

La metodología consistió en realizar una búsqueda bibliográfica a profundidad y realizar entrevistas a seis mujeres sufragistas de la época. Fueron ellas, tres mujeres de Medellín y tres de Bogotá. Por Medellín estuvieron Margarita Trujillo Turizo, hija de Rosita Turizo y abogada; Esther Ruiz, mujer activista de la época. Y la señora Mara Agudelo, poetisa y maestra. Todas ellas

eran integrantes de la Unión de ciudadanas de Colombia. De Bogotá estuvieron Luty Montoya, a la escritora Dora Castellanos y a la señora Cecilia Fernández de Paillini. Las grabaciones aún las conservamos como un tesoro, pues es la voz directa de las mujeres, sus relatos, historias, anécdotas y sus miradas e interpretaciones sobre ese momento histórico.

Hoy, cuando escribo la versión final de este texto, la señora Cecilia Fernández ha fallecido este año 2023. También la señora Mara Agudelo falleció este año. Para ellas este texto es también, un homenaje, igual que para la señora Rosita Turizo.

Como resultado del proyecto se realizó un informe investigativo cualitativo, donde se exponen las categorías de investigación construidas y los principales hallazgos del proceso investigativo.

Ya desde el lado de la creación dramática, lo que trate fue de sumergirme en esas historias y testimonios, para de allí sacar el material para construir el texto teatral. En la fase final del proyecto escribí la dramaturgia **Voces en el silencio**, texto dramático donde logré hacer un primer tejido.

El eje del texto dramático es el proceso de lucha por el voto femenino en los años 50, donde uno y otro bando accionó en contra o a favor del proyecto, movido por propósitos de diversa índole. El conflicto está en la pugna de las sufragistas por el voto, en un territorio minado por fuerzas e intereses de muchos sectores políticos. La historia involucra elementos históricos y ficcionales.

Ya mirándolos desde la distancia, percibo que, si bien el texto de 2019 tiene algunos problemas a nivel dramático, allí se logran esbozar algunas metáforas que hoy continúan vigentes. Hoy percibo que en ese proyecto el componente creativo, al no tener herramientas específicas para efectuar un proceso de investigación creación en artes, se quedó un poco inacabado, como un material potente que más adelante valdría la pena retomar. El poder acabarlo y llevarlo a escena fue una de las razones que me impulsó a ahondar mi formación dramática en la maestría, para poder dar desarrollo a los elementos latentes en esta dramaturgia y dar continuidad a las intuiciones, pulsiones y preguntas que este proceso había suscitado.⁵

⁵ Tanto el informe investigativo del proyecto, como la dramaturgia teatral **Voces en el silencio**, se compartieron con públicos de los territorios en dos conversatorios de socialización del resultado del proyecto: el primero, en la sede de la Corporación Canchimalos, en la comuna 12. El segundo, en la Unión de Ciudadanas de Colombia, donde fue emocionante recibir las apreciaciones de mujeres que tenían conocimiento del tema. Ambos eventos se realizaron en noviembre de 2019.

A nivel del proceso investigativo, considero que ese primer proyecto tuvo una importancia decisiva, pues me permitió entender que la obtención del voto femenino fue resultado de una movilización social y política amplia, de carácter nacional, que tuvo lugar entre los años 1953 y 1957, cuyas protagonistas fueron las mujeres. Mujeres que por primera vez en la historia comenzaron a movilizarse pública y masivamente, motivadas por lideresas que tenía muy claros los objetivos del movimiento y que venían trabajando desde los años 30. Esa obtención del voto femenino fue resultado de un trabajo organizativo, y de movilización de mujeres sufragistas, a través del cual ellas construyeron idearios políticos, discursos, prácticas, vínculos que las llevaron a reconocerse a sí mismas como sujetos políticos y a construirse como tales, generando escenarios de enunciación de esas subjetividades y nuevas ciudadanías. Gracias a todo ese movimiento sufragista, tanto la sociedad, como el régimen político, comenzaron a virar su tratamiento hacia las mujeres y a considerarlas como sujetos y como ciudadanas. Gracias a ello, las mujeres lograron ir a las urnas electorales a ejercer su derecho al voto, el 1 de diciembre de 1957.

A través de este proceso reivindicativo, la mujer, ese sujeto femenino ausente, que era una presencia difusa y subordinada en la historia, comenzó a delinearse en sus contornos hasta adquirir una presencia cada vez viva y definida en la escena política nacional.

1.5. Tejido de narrativas: nuevas puntadas

Las preguntas se fueron transformando. Desde aquella época, la revisión bibliográfica evidenció que este había sido un proceso mayor en el cual estaban implicadas muchísimas mujeres de las cuales las sufragistas solo eran la punta del iceberg. Mi gran pregunta era siempre por esas otras mujeres anónimas, las mujeres populares, y muchas otras que no se habían organizado, que no salían de su casa, que quizá ni siquiera esa primera vez lograron votar.

El haber realizado la formación de maestría, las lecturas, las discusiones con docentes, con las y los compañeros, con la profesora Sandra Camacho López, mi asesora, todo ello me permitió comprender que también se trata de mi historia y la de las mujeres de mi familia, específicamente de mis abuelas, de las cuales conocí muy poco, como una raíz trunca de la que no había captado la importancia o no me había hecho falta saber, cuya ausencia no me había pesado hasta ese momento. Me di cuenta de que en ese relato faltaba mi voz, y por ello le faltaba ese centro de fuerza proveniente de mi raíz. Y parte de esa raíz donde se integra lo familiar, son mis abuelas,

que precisamente vivieron en esa época, y de quienes casi no se tiene conocimiento, ellas que me heredaron sus saberes y a quienes me debo. Comprendí que finalmente quería también hablar de ellas, pues todas esas historias seguían haciendo eco con de los relatos de infancia de mi madre, de mis tías, de mi abuelo. Generaciones precedentes cuya historia no era ajena a la mía, cuyas voces y relatos pulsaban por salir y dar testimonio de algo que, acallado y silente, no había aparecido, pues aún no había ojos para verlo, ni oídos para escucharlo.

Con el tiempo se hizo evidente lo callado y entendí el porqué de la voz que a veces escucho en las mañanas. Una voz que aparece en un momento, lejana, como separada de mi oído por una pared de aire, como un recuerdo; una voz de niña que me llama solo por algunas letras de mi nombre, como recordándome algo que aún no sé con claridad qué es. Quizá es, como dice Walter Benjamin, una exhortación del pasado, un llamado interno para que indague sobre esa raíz ausente. Recuperar mi raíz es develar la casa ausente, la casa de infancia, la de esa otra abuela que nunca conocí.

Hoy la pregunta apunta a indagar por esas identidades y memorias que constituyen mi raíz y que aún no reconozco, penetrar en esa zona oscura de la biografía que aún no ha sido nombrada, en esa opacidad constitutiva de las que soy: pliegues de la subjetividad que me configura.

Volviendo a la idea de construir la casa sobre un piso de raíces fuertes, creo que este proceso se encamina también a recuperar esa raíz trunca, y reconocerla, y verla, para completar el amarre del piso y empezar a levantar la casa escritural.

Y acá recupero la idea de Simone Weil cuando plantea que las raíces son fundamentales y constitutivas del ser, del habitar, del morar:

Echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana. Es una de las más difíciles de definir. Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos de futuro. Participación natural, esto es, inducida automáticamente por el lugar, el nacimiento, la profesión, el entorno” (Weil, citada por Camacho, 2015, p. 31)

Aspiro que al recabar en esa raíz puede hallar esos relatos que el olvido atesora, aquello que esas abuelas tenían para decirme y que nunca me dijeron ¿cuál fue el sueño que encubaban en su juventud? ¿cuál el motor que movió su vida o su lucha? ¿Cuáles sus presentimientos o sus grandes promesas de futuro? Ello me permitirá recabar en un tiempo que hace parte de mi historia y de mi “prehistoria”. Tiempo que me acompaña permanentemente en esa conciencia de que lo que soy

hoy, lo soy gracias a esas mujeres, a lo que fueron y vivieron en su época, a sus batallas y luchas, de las cuales no siempre lograron salir avanti.

Vamos a las opacidades, a los pliegues de esas biografías, en un viaje escritural. Es una oportunidad de asumir ese llamado y dar voz a aquellas que callaron, a mis abuelas, quienes acogen también el sentir de muchas mujeres de su época. Ello es una forma de “salvar” ese pasado que me constituye, salvándolas a ellas de perecer en el olvido, con lo cual me salvo a mí misma de aquellas huellas que el olvido deja en nosotros cuando se instala la evasión a preguntas fundamentales que necesitamos resolver para avanzar: ¿Qué he heredado de ellas? ¿cómo siguen actuando esas posturas de ellas, a veces sumisas, a veces demasiado condescendientes, entregando demasiado ¿cómo esas posturas siguen actuando en mí? ¿cuáles serían esas palabras alentadoras que ellas podrían decirme en los momentos difíciles, o ahora, si estuviesen vivas? ¿Qué de aliciente me hubiese dicho mi abuela María más allá de los insultos y los malos tratos? ¿cómo hubiese sido nuestra relación si ella no hubiese perdido la cabeza tan pronto? ¿qué tendría mi abuela Margarita para decirme? ¿qué me hubiese dicho de niña? ¿por qué se fue sin poder conocerla? y quizá, lo más importante ¿cuáles son los errores de ellas que no debo repetir?

1.6. Tejido a través del tiempo: la pregunta y su reconfiguración hoy

Este tejido inicia desde 2019, donde entablé un diálogo con las historias y voces de las mujeres sufragistas a través de los textos. Diálogo al cual se sumaron las voces de las mujeres del grupo en sus reflexiones sobre ese proceso de conquista del voto, durante la búsqueda bibliográfica; y luego se sumaron las mujeres entrevistadas que eran en su mayoría adultas mayores, las cuales, a su vez, entraban a dialogar con sus memorias de aquella época.

Para mí como dramaturga, hoy es un nuevo proceso escritural donde se aúnan otras voces, nuevas narrativas de mujeres que con sus presencias o ausencias tejen un universo nuevo y particular. Son las voces de mis dos abuelas: aun tímidamente, pero están entrando. Ellas, quienes fueron mujeres valientes pero vulneradas por su época y su sociedad, quienes realizaron sus grandes y pequeñas batallas al lado de las sufragistas: esas voces se unen hoy al diálogo, para ampliar el tejido.

Al interés inicial de indagar y comprender cómo fue la irrupción y construcción de las subjetividades femeninas en la historia nacional del 2019, se aúna la necesidad de comprender

hoy, en el 2023, cómo fue la irrupción y construcción de esas subjetividades femeninas en mi familia, en mi historia.

¿Cómo nos hemos nombrado y reconocido las mujeres en nuestro país y cómo eso ha tenido eco y resonancia en este lado, en mi árbol genealógico, en mi familia y en mi biografía?

Intento entenderlas para entenderme y en ello se teje un dialogo entre lo público y lo íntimo, como esfera fundamentalmente política, al estar determinada por una cultura, por unos imaginarios sociales, unas representaciones, unos credos, una época.

Me aproximo pues a este universo de mujeres, cada una de las cuales posee una historia, una memoria, con la cual tejo desde mi corazón de mujer unas narrativas que me servirán de piso, de urdimbre para levantar sobre ellas esta casa dramatúrgica, como un intento de entender sus historias para entender la mía, una profunda necesidad de nombrarlas, para nombrarme, de salvarlas del olvido para salvarme de ese olvido de mis orígenes.

Con ese piso, de esas narrativas femeninas tengo un terreno propicio donde sentar las columnas, los pilares de esta casa dramatúrgica. Pilares que dan arraigo y justifican un viaje al origen, viaje de reconstrucción del ser por vía de la escritura teatral.

Con el ingreso a este tejido de voces de mis narrativas sobre lo íntimo y lo familiar, se asume una segunda fuente de creación, que se relaciona con ese terreno del yo, de lo autobiográfico.

Una tercera fuente de creación serán las actrices del grupo, con quienes se realizarán algunos laboratorios, en torno a sus memorias sobre esa época ya que algunas de ellas son mujeres adultas mayores cuyas infancias fueron en los años 50 y otras son de mi generación o más jóvenes. Con estas última trabajaremos sobre sus abuelas.

Estas diversas fuentes de creación me permitirán construir esta casa dramatúrgica, como dialogo entre lo histórico y lo autobiográfico, a través del cual indago en mi historia personal y en la historia de mi país, para entender cómo se ha dado allí la configuración de unas subjetividades políticas femeninas; y ello como un pivote para entender mi presente y entenderme como sujeto político mujer desde el arte.

En este escenario de *la casa dramatúrgica*, las mujeres sufragistas se convierten en personajes históricos que entran a dialogar con las mujeres de mi historia familiar, convertidas en personajes. Todas ellas interactúan con los personajes que se construyen a partir de las memorias de las mujeres del grupo: madres, tías, abuelas primas que se aúnan a esa plurivocidad constitutiva de la memoria colectiva de las mujeres de nuestro país.

Todas estas voces se hilvanan en este tejido dramático que está situado en el intersticio entre lo real y lo ficcional, que se tejen en torno al acontecimiento de la lucha y la conquista del voto femenino en Colombia por parte de las mujeres, lo cual es un hecho significativo que se vuelve un “pretexto” para hablar de la construcción de las subjetividades femeninas en la historia nacional. Y también un pretexto para perfilar y reivindicar la construcción que como mujer vengo haciendo desde las artes.

Y ¿por qué una casa dramática? Porque es receptáculo, un artefacto poético donde concentrar la creación para ahondar en las raíces, en el dialogo de ausentes y presentes en la intensidad de habitar y recrear poéticamente mi realidad:

Sobre esta idea de la morada, aquella casa refugio donde el ser puede morar y habitar, veamos esta imagen de Gastón de Bachelard sobre la cabaña, que abre la imagen primigenia de la casa:

La cabaña del ermitaño es un grabado [...] Debe recibir su verdad de la intensidad de su esencia, la esencia del verbo habitar. Enseguida la cabaña es la soledad centrada. En el país de las leyendas no hay cabaña medianera. El geógrafo puede traernos, de sus lejanos viajes, fotografías de aldeas compuestas por cabañas. Nuestro pasado legendario trasciende todo lo que hemos visto, todo lo que hemos vivido personalmente. La imagen nos conduce. Vamos a la extrema soledad. El ermitaño esta *solo* ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esta soledad centrada irradia un universo que medita y ora. Un universo fuera del universo. La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de “este mundo”. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de pobreza. De despojo en despojo nos da acceso al absoluto refugio. (Bachelard, 1957, p. 63)

La idea de refugio, que proporciona una soledad centrada, un núcleo de fuerza y arraigo que apacigua el espíritu, acoge bien la idea de esta casa que comenzamos a levantar. Refugio ante la hostilidad de un mundo que se desmorona, o en todo caso agrietado, donde los grandes acontecimientos se precipitan a diario con total velocidad. Refugio escritural, donde intento crear una conexión conmigo misma, con mis abuelas; para entenderlas, para entenderme. Conexión con esas mujeres del pasado y con las mujeres con las que me relaciono en esta travesía creativa que son mi madre, mi hija, mi hermana, las actrices del grupo, mi profesora, con quienes habito este presente, donde intento construir esa habitación propia, a partir de un proceso de introyección en mi historia, para luego construir una dramaturgia solida que abra sus puertas al que llega.

Quiero ahora concretar los objetivos de este trabajo, los cuales se fundan en consecuencia y concordancia con lo dicho anteriormente.

1.7.Objetivos

Objetivo general:

Realizar una investigación-creación en dramaturgia sobre la búsqueda y conquista del voto femenino en Colombia por parte de las mujeres sufragistas, desde un umbral que se teje entre lo histórico y lo íntimo, para comprender cómo ha sido la construcción de subjetividades políticas de las mujeres en Colombia y en mi biografía familiar y a partir de esta comprensión configurar un texto dramático que se construye en el cruce entre lo histórico, lo autobiográfico y lo ficcional, todo lo cual busca efectuar un acto de dignificación de esas mujeres sufragistas y de mis abuelas, dándoles un lugar de existencia poética que redima su silencio, y el mío, y propicie el agenciamiento de una voz propia como mujer dramaturga en la escena colombiana.

Objetivos específicos

- Realizar una construcción dramática a partir del concepto de **Casa dramática**, desde un acto de memoria activa y conexión anamnética con mis abuelas, con el fin de entrar de lleno en mi historia familiar para comprender cómo se da allí la construcción de las subjetividades políticas de las mujeres de mi familia y cómo se entronca allí la construcción de mi subjetividad política desde el arte, como mujer creadora teatral.
- Dar acabado final a la dramaturgia en proceso, a partir de la profundización en la investigación histórica, biográfica y de producción dramática, que me permita hallar una configuración poética y dramática adecuada a este tipo de materia, que pueda desarrollar y ampliar los presupuestos intrínsecos de la propuesta artística.
- Establecer un proceso creativo que me permita plantear y desarrollar las preguntas, cuestiones e intuiciones vitales que, a lo largo de la experiencia artística y la formación de la maestría, se han generado, asumiendo esta creación particular como escenario de indagación artística, hacia la configuración de una voz propia como mujer creadora, desde la escritura dramática.

- Generar un ciclo de laboratorios de indagación teatral con las actrices del grupo Fémina Ancestral, con el fin de explorar las memorias de femeninas de sus abuelas, madres, primas, quienes vivieron en aquella época de los años cincuenta, y poder remontarse a esas infancias y recuerdos remotos para encontrar allí imágenes, sensaciones, conflictos, desde la subjetividad de cada una, todo lo cual alimente la creación dramática.
- Proponer una dramaturgia que permita reconocer el capítulo de las mujeres sufragistas y su lucha por el voto, generando en el lector(a) reflexiones sobre ese proceso de construcción de subjetividades políticas femeninas en Colombia y acerca de cómo ese proceso se ha dado en su historia familiar, movilizándolo una memoria activa que saque del olvido esas historias silenciadas y reconozca el papel central de las mujeres en el desarrollo de la sociedad colombiana.

Dicho esto, quiero abordar desde una perspectiva estético-filosófica, las categorías de *Memorias y salvación*, sostén filosófico del proyecto. Ello permitirá clarificar la mirada y abordaje de la cual se parte para analizar y elaborar dramáticamente el acontecimiento de conquista del voto femenino en Colombia, por parte de las mujeres sufragistas.

1.8. Memoria y salvación

“¿No es la memoria inseparable del amor, que desea conservar lo que es en sí pasajero?” Theodor W. Adorno.

Sobre la relación entre las categorías de pasado y salvación, Walter Benjamin desarrolla una idea que ilumina la relación con el pasado cronológicamente distante:

La idea de felicidad encierra inevitablemente la de salvación. Sucede lo mismo con la idea de “pasado” La imagen de la salvación es su clave. ¿no flota a nuestro alrededor un poco del aire respirado antaño por los difuntos? ¿la voz de nuestros amigos no es asediada a veces por un eco de las voces de quienes nos precedieron sobre la tierra? ¿Acaso la belleza de las mujeres de otra época deja de asemejarse a la de nuestras amigas? Nos toca pues, pues, darnos cuenta de que el pasado reclama una redención que, tal vez, esté en una ínfima medida en nuestras

manos. Hay un encuentro misterioso entre las generaciones desaparecidas y la generación de la que nosotros mismos formamos parte. Nos han guardado, puesto que nos corresponde, como a cada unidad humana que nos precedió, una cuota de poder mesiánico. El pasado la reclama, tiene derecho sobre ella. No hay manera de eludir su intimación.” (Benjamin, 2012, p. 387-388)

Al cifrar en el sujeto este poder mesiánico de salvar el pasado de cada ser humano y, por ende, de la humanidad en general, Benjamin abre una pregunta: ¿cómo hacerlo? ¿Cómo relacionarse con un pasado distante cronológicamente, salvándolo? Una de las vías, dice Benjamin, es ser capaz de ir más allá de esas verdades fijas establecidas por los relatos oficiales, lo cual pone como reto para el investigador el poder construir una mirada crítica, que sea capaz de “cepillar la historia a contrapelo” para ir al encuentro de los acontecimientos, desentrañando su sentido y dinámica intrínseca, más allá de los relatos oficiales.

Para hacerlo hay que sacar a luz esa plurivocidad que albergan los hechos y eventos del pasado, esas otras versiones y voces de quienes nunca fueron los vencedores, quienes nunca pasaron a la historia oficial, como relato que se orienta, la mayoría de las veces, a justificar los actos de barbarie de los vencedores sobre los vencidos con la necesidad histórica de la marcha hacia el progreso, lo cual supone la evolución desde un estado peor a uno de mejor o mayor civilización.

Partiendo de esta visión crítica de este relato civilizatorio y de progreso, que es el relato hegemónico del historicismo y su versión oficial de los hechos históricos, pretendemos investigar un hecho particular de ese pasado distante de los años 50 en nuestro país para reconstruir el acontecimiento del voto femenino, hacia su *salvación* histórica y la salvación de esas mujeres sufragistas y cercanas, por lo cual será preciso buscar otros relatos, donde reposan esas voces ausentes de la historia oficial. Ello requiere ir a las crónicas, a objetos de la época, a los testimonios directos de mujeres que vivieron en ese período, a fotografías de las mujeres del grupo que vivieron esa época cuando niñas, o las historias que nos contaron hace unos años las mujeres que entrevistamos, a sus fotos y objetos, los cuales habitan en esos espacios silentes y borrosos, donde se habla en susurros. En esos espacios, que pudiéramos llamar liminales, encontraremos esas otras versiones, esas historias de mujeres que, aunque lo quisieran nunca pudieron salir de casa, ni ser autónomas, ni expresar sus puntos de vista, ni vestirse o comportarse como les viniera en gana. Mujeres anónimas que nunca tuvieron noticia de que en otras latitudes las mujeres pudieran votar

u opinar. Mujeres que se callaban y se tragaban sus dolores los cuales luego se convertían en otras gotas que naufragaban en un mar de silencio.

Intento ingresar en esos espacios baldíos de la memoria para hallar los detalles de la vida de cada mujer, lo ínfimo, lo trivial, aquello que escapa al gran relato, que es lo que me permite construir o configurar la poética, la imagen de ese pasado y acercarla al presente y contrastarla con este tiempo, con este devenir que en lo pequeño sigue estando determinado por una serie de autoritarismos, mandatos, relatos que nos disminuyen como mujeres. Pretendo saber contra qué luchaban esas mujeres sufragistas, y las abuelas, las mías, qué las hartaba, frente a qué querían emanciparse, que era lo que las agobiaba a tal grado que estaban dispuestas hasta a entregar la vida para salir de ello, que las impulsaba a luchar por su libertad, aunque ello les valiera la excomuni3n, la pérdida de su estatus, su posición social, su estabilidad, su imagen pública.

Para Benjamín es en el acercamiento a esa concreción de una vida que se logran movilizar esas verdades fijas, esos acontecimientos bloqueados del pasado:

“El historiador materialista hará estallar la continuidad histórica para desprender de ella una época determinada; hará estallar igualmente la continuidad de una época para desprender de ella una vida individual, y, por último, hará estallar esta vida individual para desprender de ella un hecho o una obra dada. Logrará, de tal modo, hacer ver que la vida entera de un individuo cabe en una de sus obras, en uno de sus hechos; que en esa vida cabe toda una época, y que en una época cabe el conjunto de la historia humana. (Benjamin, 2012, p. 394-395)

Aquí podemos establecer una analogía con la labor que intento hacer como dramaturga, que es ingresar al interior de esos acontecimientos en torno al voto femenino, para indagarlos y a partir de allí configurar personajes, relaciones, situaciones, hechos en los cuales estuvieron inmersas estas mujeres, las obras que hicieron en sus vidas, ya que cada uno de ellos contiene un rasgo fundamental de esa época. Rasgos que unidos a otros logran configurar la *fisiognomía* de ese rostro de mujer, de ese cuerpo femenino de aquella época de esa sociedad particular.

Memoria:

Una categoría clave que nos permite arraigar en lo concreto esa categoría de **salvación del pasado**, es la **memoria**, que desarrolla Theodor Adorno, también filósofo de la escuela de Frankfurt, quien compartió tanto la búsqueda intelectual y teórica como una gran amistad con Benjamin.

Marta Tafalla, filósofa española, retoma y reinterpreta los postulados del Adorno para reconstruir su *Filosofía de la memoria*. Tafalla plantea que la memoria es la llave por medio de la cual se nos abre ese pasado que interroga las verdades establecidas. La memoria permite que ese pasado salga de ese estatismo y entre en un movimiento, por vías del recuerdo, que nos devuelve lo que fue. Memoria que fomenta el viaje en el tiempo, al ser el hilo que une pasado y presente; memoria que abre el dique para que emerja esa plurivocidad oculta y para que esas imágenes que estaban en la sombra comiencen a hacerse visibles en sus perfiles:

Si todo dominio consiste en el olvido de lo dominado, es la memoria la única que puede vencerlo. Es la memoria la que puede reconstruir lo que el totalitarismo destruye, rescatando el recuerdo de cada uno de los individuos que sufrieron su violencia, reconstruyendo sus historias personales, y salvando así a los seres humanos de perecer para siempre en el olvido; liberándolos finalmente, aunque sea tras su muerte, de la prisión absoluta en la que el totalitarismo consiste (Tafalla. 2003, p. 195-196)

Esta idea nutre esta búsqueda investigativa, sacar a luz las historias calladas de mujeres sometidas a violencias visibles e invisibles. Mujeres que constituyen nuestra raíz. Ello contribuye a liberarlas del olvido que las aprisionadas: olvido de madres, abuelas, tías, cuyas huellas y relatos quedaron impregnadas en recovecos de recuerdos, en fotos, en esquelas, en vestidos de bodas, gorritos, guantes, pañuelos, cofres, vestigios de esas vidas de mujeres anónimas cuyas vidas trascurrían clausuradas en sus casas y opacadas, cruzadas por frustraciones, angustias y dolores callados.

Sacar a luz esas memorias que permanecen a oscuras, que albergan las huellas del dominio patriarcal sobre los cuerpos, las personas, las vidas, es una forma de memoria activa, mimética y crítica, que filosóficamente, alienta esta búsqueda.

Este texto, de Diana Jaramillo, actriz del montaje *La que no fue*, de Carolina Vivas, en su reseña sobre el proceso, acoge este sentir: ⁶

Con infinita gratitud

Yo honro mi linaje de mujer

A mi madre, mis abuelas, mis ancestras

Libero todo el dolor acumulado en el útero

⁶ El montaje *La que no fue*, cuya dramaturgia fue escrita por Carolina Vivas, a partir de un proceso de creación colectiva con las actrices del grupo, fue llevado a escena por Umbral Teatro en el año 2012.

De las mujeres de mi sangre

Para que sean transformadas en Sabiduría infinita

Y así es.

Este acto de honrar, de liberar, se conecta con el concepto benjaminiano de *salvación*. Liberación del encierro y del silencio. Pues esa salvación no es sólo hacia afuera sino hacia adentro, toca lo subjetivo, porque esas violencias o desgarramientos pesan también sobre la historia familiar, la debilitan. Retejer esos tejidos es rehacer la piel del cuerpo familiar. Transpolando está metáfora, podríamos decir que se trata de salvar, de sanar o liberar un cuerpo femenino individual y colectivo lastimado, engarzado y desgarrado por violencias del pasado; cuerpo constituido a través del tiempo por generaciones y generaciones que nos habitan y constituyen esa plurivocidad que conforma la memoria colectiva de las mujeres de este país.

El acto de tejer estas memorias históricas e íntimas, de sacarlas a la luz, contribuye a reivindicar y dignificar a estas mujeres; significa “levantar la condena totalitaria”, el olvido y el anonimato al que fueron sometidas, exorcizando ese dominio patriarcal que sume a ese cuerpo y esa memoria femenina en olvidos e injusticias históricas. Refutar esa condena de ese pensamiento que nos ha excluido, es un acto de justicia poética que devuelve la vida a esas mujeres excluidas y de alguna forma les restituye un lugar en la historia, aunque sea poéticamente.

“**María:** (*abriendo la puerta de la jaula de pájaros*). Es hora de soltar las voces, de echar a volar las palabras.”

Las palabras como palomas vuelan, inundan el espacio poético y ficcional, en su vuelo sueltan lamentos, ayes, pero también risas, frases, notas, estribillos de viejas canciones. Y en ese remolino las arengas de María Cano se escuchan lejanas:

“**María:** Esa era yo, la mujer de la plaza repleta. De mis labios brotaban palabras de esperanza en un futuro justo y equitativo para todos. Cuando mi voz tronaba se levantaban alas de paloma como un presagio, como una anunciación de nuevos tiempos.”

La voz de María Cano continúa retumbando en los cimientos de esta casa dramática y veo superpuesta al sonido la imagen de mi abuela María, llamando a las palomas con el Cutu-cutu.

“*Vengan palomas, vengan, hay mucho por hacer*”.

Las palomas acuden al llamado. Se concentran en el picoteo. María continúa la arenga aprendida de memoria, aunando su voz al arrullo de esas palomas, con la esperanza de que un día esta violencia cese.

Y me centro en esta palabra. Esperanza ¿es posible hoy? Cuando nuestro país y la humanidad atraviesa tiempos tan complejos. Para Tafalla la memoria es la que permite reconstruir el pasado y por eso contiene cualquier germen de esperanza: no es una memoria dolorosa sino esperanzada. Esperanza que nace del reconocimiento de lo que pasó y por qué paso, de comprenderlo, de expresar las emociones ante eso. Se trata también de llorar y soltar, de recrearlo poéticamente y así exorcizarlo, deshacerse de la pena que acarrea, liberándolo.

Tafalla nos expone la idea de una memoria que intenta desentrañar no solo los acontecimientos de violencia sino sus razones ocultas, los porqués de los hechos, de manera que esas razones salgan a la luz y lo más importante que si se vuelven a dar las circunstancias que ocasionaron esos hechos, estas no lleven a los mismos desenlaces, que la historia no se repita. Por eso es esperanza de un futuro distinto, liberado de lo peor del pasado.

Pero si la memoria es exactamente lo contrario del totalitarismo, es porque la identidad de un ser humano es su memoria, y por ello recuperar del olvido las historias arrebatadas a esos seres humanos es reconstruir su individualidad. En este sentido es ya la memoria una forma de justicia que devuelve a estos individuos lo que les fue hurtado: su propia historia. (Tafalla, 2003, p. 197)

La reflexión de Tafalla sitúa a la memoria como forma de restitución de la identidad de los sujetos violentados, de llevar una cierta justicia poética a esos seres cuyos derechos fueron usurpados.⁷

Y aquí quiero traer una idea final de Tafalla, donde explica la importancia que para una sociedad y los individuos tiene la memoria.

El rechazo de la memoria por un presente que se cree autárquico genera lo que Adorno denomina cosificación. Quien desconoce su historia, el proceso por el cual ha llegado a ser lo que es, se convierte en cosa, se detiene, se petrifica y se enfría. La sociedad se cosifica cuando se niega a recordar de dónde proviene o a preguntarse si podría haber sido distinta. Se afirma

⁷ La coyuntura histórica en la cual nos situamos como país, ejemplifica la importancia moral, política, social que para un país tiene el hacer memoria: en el año 2022 la Comisión de la Verdad, entregó al país el Informe *Hay futuro si hay verdad*, para el esclarecimiento, la convivencia y la no repetición. Informe que pretende contribuir al esclarecimiento de los hechos de violencias y vulneraciones a los derechos humanos que tuvieron lugar en nuestro país en el marco del conflicto armado en Colombia, para explicar su complejidad, y avanzar hacia la reflexión sobre las causas, los móviles de los mismos y las afectaciones que acarrearán a los individuos, los pueblos, las comunidades. Todo ello, contribuye a trabajar como individuos y como sociedad por su No repetición. Según la Comisión, sacar a luz la verdad, mediante la memoria, es el primer paso para que haya justicia y reparación integral de las víctimas de esas violencias.

como necesaria, como una segunda naturaleza y se protege así a la vez del pasado, de la crítica y del futuro. Habiendo eliminado lo diferente en su mera posibilidad, se hace idéntica, y se convierte en la repetición continua de sí misma, en la ciega repetición del mito. Cuando a los seres humanos miembros de una sociedad cosificada se les cosifica la conciencia, dejan de comprender que son un proceso, una historia, que es su memoria la que sostiene una identidad hecha de diferencias, para caer en el engaño de que poseen esencia permanente y necesaria. (Tafalla, 2003, p. 228,229)

Esta cita complementa nuestra reflexión: por una parte, nos plantea la necesidad de la memoria para ejercer el distanciamiento y la crítica y liberarnos del conformismo. Distanciamiento que nos permite captar la otredad y salirnos de una identidad que nos vuelve sordos y ciegos para captar lo diverso, lo particular. En esta medida un ser humano o una sociedad puede ver en la memoria una posibilidad de mantenerse en movimiento a través del reconocimiento de las diferencias, ejerciendo la crítica de esas tendencias cosificantes que violentan esa diferencia y empujan a esa sociedad a ser la ciega repetición de lo idéntico, de una tradición que se vuelve opresiva.

La cita nos hace reflexionar sobre la importancia de la memoria para sabernos parte de una memoria colectiva, de unos procesos que nos integran, en esa plurivocidad constitutiva del yo.

El hecho de hacer teatro de la memoria nos lleva a preguntarnos cuáles fueron esas mujeres sobre cuyos hombros nos paramos. Al indagar sobre sus vidas, descubrimos que estuvieron cruzadas por múltiples violencias que fueron naturalizadas en su tiempo. Pero también encontramos historias de gran fortaleza interior y capacidad de sobreponerse; de un total compromiso con el mantenimiento y cuidado de la vida, sea de las y los hijos, de las familias o las comunidades.

Estas narrativas paralelas a la violencia nombran experiencias contenedoras de promesas de futuro, las cuales, mediante el arte, pueden ser retejidas, hacia un horizonte de realización posible.

Salvarlas significa salvarnos, reconocernos en lo que hemos sido, preguntarnos de dónde venimos, quiénes son nuestras predecesoras, en qué casas crecimos y cuáles eran esas prácticas que nos conectaban a la vida, cuáles eran nuestras pasiones y nuestros sueños de futuro y también, cuales problemáticas atravesaban a esas mujeres; y de las juntanzas y alianzas entre mujeres para afrontar esas dificultades. Todo aquello se vuelve constitutivo de nuestra identidad como mujeres, de nuestra raíz, y por eso no podemos perderlo sin dejar de ser nosotras mismas.

Sobre la idea de la no repetición, Adorno cuando plantea que *el arte es, en cierto modo, inerme ante la realidad*. La obra de arte abre los ojos, pero no garantiza que eso que ve se transforme por un golpe

de varita mágica, o que la violencia vista no vuelva a repetirse. En todo caso, pienso que, el generar conciencia o reflexión sobre ciertos tópicos, y movilizarnos en torno a ello, aporta a que la violencia que ven los ojos abiertos se transforme. Esta se constituye como nuestra “terca esperanza”.

Acotación:

No puedo evitar decir que el día que rescribo estas líneas, un acontecimiento no se quita de mi mente y mi corazón. Hace tres días, una de nuestras compañeras del grupo que participó en los laboratorios de creación, sufrió un ataque a su vida e integridad por parte de un familiar. Ella ahora está en recuperación, pero su vida corrió peligro. Esto nos hace pensar que, pese a que hemos trabajado tanto en este tema, las tendencias violentas o machistas son algo tan internalizado en nuestra cultura, algo que llevará mucho tiempo y práctica pedagógica para ser transformado. Seguimos persistiendo en esa terca esperanza de hablar sobre ello, de hacer puestas en escena al respecto, quizá un día sea distinto para una mujer vivir en el mundo, en Colombia.

1.9. El hilo de la memoria teje la creación en el intersticio entre lo real y lo ficcional

Al ser este un proyecto que se teje en el diálogo entre una memoria histórica y política y una memoria de lo íntimo, ligándolas como formas de conocimiento y autocomprensión que alimentan la creación dramaturgica, diré que en ambos escenarios la memoria juega un papel fundamental. En el caso de la memoria histórica, como vimos en el apartado anterior, el planteamiento, en la línea de Benjamin, Adorno y Tafalla, invita a ir más allá de versiones oficiales de la historia, yendo a las periferias, a fuentes alternas, como la crónica o la historia del arte, o la fotografía; o a los testimonios directos de quienes han sido invisibilizados por estos relatos oficiales. En este contexto, ello se propone como forma de dignificar y hacer justicia a esos seres excluidos por un pensamiento autoritario o una razón instrumental.

Ya en el caso del ámbito de lo íntimo, de la propia biografía, la memoria de lo familiar, nos vemos abocados a un problema y es que no podemos hablar de una búsqueda de objetividad total.

Y aquí quiero retomar un planteamiento que realiza Carolina Vivas, dramaturga y directora del montaje *La que no fue*, que reseñamos anteriormente. Según el planteamiento de Vivas, abordar el yo como fuente de creación, en este caso como *una* de las fuentes de creación, supone ingresar en una zona riesgosa, donde se indaga por imaginarios, por materiales sensibles, emotivos,

afincados en la historia personal, en la memoria; para Vivas, en el montaje particular de *La que no fue*, esos materiales se consideraron *pretextos*:

Para el montaje se propuso la creación colectiva, a partir de la indagación del imaginario de las actrices, de materiales afincados en su historia personal, que fueron tomados como pre-textos. Pretextos que luego sería decantados en el tejido poético ficcional de la dramaturgia escrita y luego de la puesta en escena. (Vivas, 2012: 97)

Sobre lo que implica este proceso, plantea Reina Sánchez Herrera, una de las actrices de la obra *La que no fue*, esta semblanza:

Ahora la mamá. Y aparece la herida, y luego la vergüenza. Contar a través de los ojos de la niña que reclama, que acusa, que señala. La anomalía, el conflicto, el llanto que sigue apareciendo y esta culpa. Superar la rabia y convertir esas sensaciones en imágenes. Escribir, rasgar, rasgarse, tirar los pedazos de papel escritos, putiar, rabiar, vomitar, pelear conmigo misma, aflojar, confiar, soltar, darse licencias, Y van apareciendo ellas, las imágenes perturbadoras, las palabras, ganando terreno. Seguir porque apenas empieza el juego de construir a partir de nuestro universo de mujeres de ahora y de generaciones pasadas. Entender que la historia no está completa si no se acude a otras voces. Ir a la hermana, recoger la historia como pedacitos de espejo donde ciega me miro.” (Vivas, 2012, p. 74-75)

Éste dialogo, vemos como la actriz ingresa a la zona riesgosa del yo como fuente de creación. En él aparece todo ese universo de sensaciones, emociones, sentimientos, al recordar llegan imágenes incompletas; para reconstruir imágenes cercanas a la realidad, se vuelve necesario, dice la actriz, acudir a otras mujeres de la familia: en este caso ella, que rememora a su madre, debe acudir a su hermana, quien, no obstante, también le dará una versión pasada por su propia perspectiva: por el tipo de relación que tuvo con ella, o sea por el vínculo, y por las experiencias vividas. Es decir que, en esa búsqueda por esas realidades de las mujeres de nuestro pasado, aun acudiendo a esas otras versiones, no se puede hablar de ellas con total objetividad. He aquí que cuando se habla de memoria familiar o íntima, no se puede hablar de un relato objetivante, ni unívoco, ni de una sola memoria sino más bien de memorias, tejidos abiertos que se completan en la trama total.

Sin embargo, en este tejido no puede estar ausente el elemento de la ficcionalización, pues esta es lo que permite pasar de un plano real a un plano diegético, es decir, abre paso a la fabulación e

invención de un universo donde se tejen esas vidas de las mujeres del pasado, a una realidad ficcionalizada para ser *representada* o *presentada*.

Y este eje de la ficción está presente en autores como Sergio Blanco, para quien la ficción se vuelve un eje de búsqueda creativa, ya que él aborda su propia biografía como fuente de creación desde la *autoficción*, término que permite la fabulación ilimitada sobre la propia historia. Blanco parte de dos premisas:

La primera es precisamente la fragilidad de la memoria, lo cual lejos de ser una insuficiencia, plantea una potencia de este tipo de relato, pues le da posibilidades de apertura más allá de la realidad. A propósito de la obra de Sthendal, Blanco asegura:

“... La restitución perfecta del pasado es imposible ya que siempre se va a tratar de una verdad limitada y sujeta a la subjetividad de cada uno. Subjetividad que hará que, a la hora de revivir el pasado, a los datos reales se vayan superponiendo toda una serie de datos modelado y alterados por sentimientos. [...] Hablar del pasado de uno mismo va a ser para Sthendal una empresa confusa, imprecisa e indefinida puesto que lo vivido, además de ser alterado por la fragilidad de la memoria, será también y, sobre todo, transformado por una percepción que depende siempre de una subjetividad.” (Blanco, 2018, p. 42)

Este discurso se contrasta con el anterior, por lo cual, es importante diferenciar los dos ámbitos de lo histórico y lo íntimo. Si, en la línea de Tafalla, lo importante es tratar de sacar a luz las verdades históricas que han estado ocultas por dinámicas del poder, discursos y actos de seres acallados, que nunca han salido a la luz y que han sido vulnerados, entonces es necesario aclarar que se está en la dimensión de la verdad histórica y que, desde áreas como la investigación social e histórica, el cometido será hacer una reconstrucción lo más fiel posible de los hechos, a fin de sacar a luz esa verdad. Como es el caso de estudios históricos específicos, como el de Magdala Velásquez sobre la historia de las mujeres sufragistas.

En el ámbito de la creación artística, hay un tipo de creación dramaturgica que toma como eje la realidad histórica para develarla. Entonces habrá que ver hasta dónde y qué se ficcionaliza, cuidando el elemento ético y político, de manera que el tratamiento artístico de ese material no vulnere o revictimice a las víctimas que padecieron esos hechos.⁸

⁸ Traigo a colación el “teatro testimonial” o “teatro documental” que se ha producido en Colombia en las últimas décadas, el cual se inserta en un movimiento de denuncia a favor de los derechos de las víctimas; teatro que busca la realidad de los acontecimientos, tratando de desentrañar lo que en verdad pasó en el marco del conflicto armado en Colombia, para ponerlo en escena con las víctimas de esos acontecimientos. No obstante, aún en estas propuestas, la ficción está presente,

En el ámbito de la creación teatral, cuando se introduce este elemento íntimo, aparece, como dice Vivas, ese material sensible, huellas que las violencias dejan en los sujetos por lo cual, ya a la hora de elaborarlo poéticamente la renuncia a la total objetividad es de entrada una premisa.

Acogiendo esta premisa, diré que, en esta propuesta, si bien retomo acontecimientos históricos para intentar develar y entender los móviles, las dinámicas ocultas e intereses que llevaron a unos y a otros a jugar o en contra o a favor del voto, no obstante, la obra no tiene un carácter documental, no aspira a denunciar ni a señalar una verdad histórica objetiva única. La aspiración es más bien poder dar cuenta de una mirada sobre esos universos femeninos que nos constituyen como mujeres de este país a través del tiempo, del pasado, y del presente. Siendo respetuosa, sí, de ciertos hechos históricos nacionales, referentes en torno a los cuales se teje la ficción.⁹

En su análisis histórico, Blanco hace el recuento de cómo, desde Rimbaud hasta Nietzsche se inaugura la conciencia de que “YO es otro”, es decir de que el yo está gobernado por una serie de fuerzas inconscientes, que escapan al control de la razón y su conciencia, y que hacen que muchas veces ese yo sea un desconocido. Esta conciencia va a preparar el terreno para la entrada a escena del psicoanálisis con su lema de que el sujeto puede albergar a *un otro* no necesariamente conocido. Esta corriente, dice Blanco, desacredita todo emprendimiento biográfico para habilitar el emprendimiento autoficcional en la línea de Doubrosky, quien sostiene que: “*Una vida, a falta de poder retenerla, podemos reinventarla*”. (Blanco, 2018, p. 47)¹⁰

Blanco sostiene que la *autoficción* va a ser legitimada a comienzos del siglo pasado, no solo por la aparición del psicoanálisis sino por el surgimiento de toda una serie de técnicas narrativas que, apoyándose en esta noción de inconciencia narrativa del yo, empiezan a ser experimentadas por autores como Proust, Joyce, Faulkner, Kafka, Céline y que van a terminar abriéndole a la auto ficción un gran Boulevard poético (Blanco, 2018, P. 47).

En adelante, el hilo literario del pensamiento al hablar de si podría ser inconexo, desordenado y fragmentado y el tiempo narrativo será estructurado al margen de los sistemas de causalidad que

pues gracias a ella se logra tejer el conflicto en torno a personajes, a situaciones, etc. al interior de una fábula en la cual hechos se elaboran artísticamente.

⁹ Sobre este tema traigo a colación la reflexión sobre la autonomía de la obra de arte, según la cual más que un reflejo del mundo la obra de arte es un universo que se construye el paralelo a la realidad misma y que en su cualificación como obra de arte, interpela a ese mundo real “Las obras de arte salen del mundo empírico y producen al tiempo un mundo con esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo”. (Adorno, 1970, p. 10)

¹⁰ Blanco sostiene que Doubrosky fue quien “bautizó” el término *autoficción* y lo desarrolló de forma particular, más no inventó el género, el cual existía desde la antigüedad en la literatura, la poesía, el discurso místico religioso, etc.

imponían una intriga lógica y una cronología. El psicoanálisis, el marxismo y el estructuralismo terminan por desarticular completamente la noción de sujeto. En adelante cada uno empezará a imaginar, a construir y a contar su propia historia para poder así edificar lo que Ricoeur denomina “*nuestra propia identidad narrativa*”. (Blanco, 2018: 47)

En esta línea, de crear una propia identidad narrativa, acojo la posibilidad de que en esta dramaturgia, que aborda la historia de las mujeres sufragistas para expandirla a partir de la introducción de las memorias de las abuelas, ingrese la ficción, ya que acá no se va a pretender objetividad total, o descubrir una verdad última, pues en ambos ámbitos, el de lo histórico y el de lo íntimo, la historia asume distintas versiones según los sujetos que las recuerden o los formatos que las mediatizan. Lo que sí es necesario lograr, son situaciones veraces, con coherencia intrínseca y un desarrollo suficiente, al interior de ese universo poético ficcional a tejer.

La historia de las mujeres sufragistas, me interpela por muchos motivos, entre ellos porque se trata de una época en que mujeres de mi familia sufrieron grandes violencias que, en ese entonces, se naturalizaban; incluso una de ellas, perdió la vida a causa de circunstancias que, en su sociedad, parecían normales. Esta asfixia de mi abuela en su época, que no podía ni leer porque le llamaban la atención, y la asfixia de mi otra abuela que crio dos hijos sola, en una precariedad extrema, son elementos que me movilizan hoy, de los cuales quiero hablar, como forma de viajar a mí misma, para encontrar esas voces que me configuran.

Y todo ello tiene que ver con un acto que nace desde el amor. Y aquí retomo una idea de Blanco, según la cual todo ese movimiento de fabulación sobre el propio pasado está orientado hacia una apertura *al otro* y en este sentido toda autoficción es una búsqueda del otro, del amor del otro:

La autoficción no es un encierro ególatra en sí mismo, como erradamente suele creerse, sino que es, por el contrario, un camino de apertura a los demás. Si bien la empresa autoficcional surge de un yo, de una vivencia en *primera persona*, de una experiencia personal -dolor profundo o felicidad suprema- siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir para poder ir hacia otro. De esta forma, la autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el *uno* y el *otro*, entre el *yo* y la *alteridad*. En esta búsqueda del amor del otro, es claro que el objetivo de la producción autoficcional no es enclaustrarse o recluirse en sí mismo sino por el contrario ir hacia otro: intentar alcanzar en un movimiento de apertura al otro que no soy yo. (Blanco, 2018, p. 24)

CAPÍTULO 3. BREVE HISTORIA DEL VOTO FEMENINO EN COLOMBIA

Para comprender el problema del voto femenino y el proceso para su obtención, introduzco una breve historia de la lucha por el voto femenino en Colombia, pues en lo que sigue, abordaré a algunas de estas mujeres sufragistas como pilares de esta casa dramaturgica. Mujeres que se dimensionan como mujeres históricas, si se conoce el contexto en el que se movieron, el papel que jugaron y las problemáticas que afrontaron.

Como referentes principales de este apartado, están dos textos: *Las mujeres en el tablero político colombiano*, de Beatriz Vélez y *La mujer en la Historia de Colombia*, de Magdala Velásquez y Catalina Reyes Cárdenas.

La hipótesis de partida del texto de Vélez es que este camino que las mujeres colombianas debieron recorrer para obtener el derecho al voto femenino en Colombia y ejercerlo, fue un camino lleno de escollos, obstáculos, barreras, dadas por las inmensas contradicciones de una sociedad signada por grandes inequidades que afectaban a la clase obrera, al campesinado, a la niñez, a las mujeres y a las etnias subyugadas históricamente por los procesos de colonización.

Este derecho fue otorgado por el acto legislativo N. 3 del 25 de agosto de 1954, mediante la ordenanza de la ANAC, (Asamblea Nacional Constituyente) pero solo ejercido el 1 de diciembre de 1957. Éste hecho, el tardar tres años para ejercer un derecho ya otorgado constitucionalmente, se debió al juego de fuerzas e intereses políticos, en el cual las mujeres debieron sortear numerosos escollos para llegar a este ejercicio. Uno de ellos era la discriminación de la mujer:

“La discriminación, una categoría que nombraría en principio la capacidad humana de distinguir, de diferenciar unas cosas de otras, suele tomar matices de exclusión y erigir jerarquías, cuando se aplica a la sociedad. En Colombia como en otros países, las leyes han discriminado negativamente por razones de sexo a las mujeres y, así, durante muchos años los derechos civiles, políticos, sociales y culturales de la mujer no eran legales; ella estaba entonces impedida para sufragar, legislar, acceder a la educación superior y aún, testimoniar y gestionar su propio patrimonio. El debut de las apuestas femeninas por el cambio tomó formas variables según la época”. (Vélez, 2007, p. 37)

La filósofa y escritora Simone de Beauvoir, uno de los referentes más importantes del movimiento feminista internacional de aquella época, aborda filosóficamente esta categoría de discriminación, desde el punto de vista de las relaciones entre hombres y mujeres:

Si, siguiendo a Hegel, se descubre en la conciencia misma una hostilidad fundamental con respecto a toda otra conciencia; el sujeto no se plantea más que oponiéndose. Pretende afirmarse como lo esencial y constituir al otro en inesencial, en objeto. Pero la otra conciencia le opone una pretensión recíproca; cuando viaja el nativo se percata, escandalizado, de que en los países vecinos hay nativos que lo miran, a su vez, como extranjero; entre aldeas, naciones, clanes, naciones, clases, hay guerras, *potlach*, negociaciones, tratados, luchas, que despojan la idea de lo Otro y descubren su relatividad; de buen o mal grado individuos y grupos se ven obligados a reconocer la reciprocidad de sus relaciones. ¿Cómo es posible, entonces, que esta reciprocidad entonces no se haya planteado entre los sexos, y que uno de los términos se haya afirmado como el único esencial, negando toda relatividad con respecto a su correlativo, definiendo a éste como la alteridad pura? ¿Por qué no ponen en discusión las mujeres la soberanía masculina? Ningún sujeto se plantea, súbita y espontáneamente, como lo inesencial; no es lo Otro lo que, al definirse como Otro, define lo Uno, sino que es planteado como lo Otro por lo Uno, al plantearse éste como Uno. Más, para que no se produzca el retorno de lo Otro a lo Uno, es preciso que lo Otro se someta a ese punto de vista extraño ¿De dónde le viene a la mujer esta sumisión? (Beauvoir, 1948, p. 20)

Éste y otros planteamientos formulados por Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo*, publicado en Francia, en 1949, generaron gran polémica, significaron toda una ruptura y un cuestionamiento radical al pensamiento de su época. Esta reflexión evidencia la necesidad de cuestionar la condición que la cultura y la sociedad impone a la mujer, una condición de sujeción y obediencia al poder masculino, que se legitima desde la concepción de la mujer como *lo otro* del pensamiento, lo inesencial, lo cual ha justificado su omisión en la historia como sujeto político.

Algunas ideas presentes en el texto de Beauvoir estaban ya presentes y expuestas, aunque fragmentariamente, en manifiestos escritos por mujeres del movimiento feminista internacional. que comenzaron a tener cierta circulación en nuestro país ya desde los años 30.

Según el texto de Magdala Velásquez Toro, *La mujer en la historia de Colombia*, referente central a nivel de los estudios historiográficos sobre el tema, para entender el contexto del acontecimiento que significó la conquista del sufragio femenino hay que remontarse años atrás, a los años 30, donde inicia el proceso de pugna y lucha por los derechos de las mujeres y por la obtención de la ciudadanía, proceso que duró casi 24 años. Veamos cómo fue ese origen:

- **Primeros pasos: Cuarto Congreso Internacional Femenino 1930:**

En el año de 1930, por intermediación de algunas mujeres influyentes de la alta sociedad bogotana y partidarias del feminismo, se logró que el movimiento feminista internacional designase a Bogotá como sede del **Cuarto Congreso Internacional Femenino**, el cual fue gestionada por Georgina Flechter y, contra muchos obstáculos, se pudo realizar ese mismo año.

El congreso contó con la participación de muchas mujeres de todo el país, quienes pudieron escuchar ideas y planteamientos de avanzada relacionados con las luchas por los derechos civiles, económicos y sociales de las mujeres en Europa y Latinoamérica. También allí se expusieron ponencias de algunas pioneras del feminismo, como Ofelia Uribe, quien en ese entonces era ya lideresa del movimiento de mujeres en Tunja. En su ponencia, Uribe hizo un análisis y defensa exhaustiva de la ley de capitulaciones patrimoniales, que apuntaba a la modificación de la legislación vigente en la época, con el fin de restituirle a la mujer casada el derecho al manejo y administración de sus bienes.

Eran los comienzos de la llamada *República liberal en Colombia*, que daba fin a la hegemonía conservadora de más de 45 años, la cual había llevado al país a un punto de tensión tan fuerte entre las fuerzas del gobierno y los movimientos sociales, campesinos, de los trabajadores, en torno al reconocimiento de sus derechos laborales, económicos, políticos y sociales, que era insostenible la perpetuación del régimen conservador en el gobierno.

En este mismo año se debatió públicamente la propuesta del gobierno de dar autonomía patrimonial a la mujer casada. Este proyecto contó con todo tipo de ataques tanto de conservadores como de liberales. Ataques que se centraban básicamente en la defensa de la estabilidad de la familia, la moralidad pública y el hogar cristiano, por los conservadores y en el anhelo de protección de las mujeres contra las implicaciones de salir al escenario público, de los liberales.

En la base de la argumentación del gobierno a favor del proyecto, estaban presentes no solo tesis de índole humanitaria, sino la “evidente necesidad de incorporar a la mujer al proceso capitalista, en vía de la expansión de su país. Se requería una mayor cantidad de fuerza de trabajo libre y disponible para vincular a la producción, pero la mano de obra femenina estaba presa en las relaciones familiares de tipo servil” (Velásquez & Reyes, 1995, p. 191)

Así mismo, plantea el análisis de Magdala Velásquez, había factores del contexto internacional que determinaban esta súbita defensa del gobierno por los derechos patrimoniales de la mujer:

“Además, en esa época, que fue la de la gran crisis económica que afectó al mundo occidental, se presentaba otro tipo de problemas en las familias acaudaladas. Por la estructura jurídica, los bienes de las hijas, al contraer matrimonio, pasaban a ser de propiedad del marido y a ser manejados arbitrariamente por quien era designado por la ley administrador y jefe de la sociedad conyugal; y en ese momento crítico las fortunas familiares estaban en trance de ser disueltas por los manejos incontrolables de los yernos”. (Velásquez & Reyes, 1995, p. 191)

Así mismo, muchas facciones del bipartidismo consideraban que el aprobar esta ley era abrir la puerta a cambios radicales en el ejercicio de la mujer de sus derechos civiles, lo cual constituía un salto revolucionario para el cual ni la mujer ni la sociedad estaban preparadas, por lo cual esos cambios podrían afectar la estabilidad de la sociedad y la unidad de la familia. Con este argumento muchos políticos que, aunque podían ver la ciudadanía femenina como algo favorable a futuro, no la apoyaron y pidieron implementar cambios moderados y progresivos, no radicales, en el presente. Por otra parte, hubo algunas defensas a favor del proyecto de los socialistas y algunas facciones del partido liberal. Tras muchas querellas, la ley fue aprobada como ley 28 de 1932, contra la convicción de muchos senadores, pues en la opinión nacional había fuerte presión para ello.

Todo este bullir de ideas, argumentaciones, discusiones en contra y a favor del proyecto, en las cuales intervinieron las mujeres, aunque de manera minoritaria, este movimiento comenzó a generar transformaciones en las mentalidades de aquellas mujeres de los años 30 y a movilizarlas bajo el interés de poder tener acceso a otros derechos. Fue así como las mujeres comenzaron a exigir nuevas reivindicaciones, hallando siempre los ataques más virulentos de uno y otro partido. Entre ellas estuvo la del ingreso de la mujer a la universidad, que se obtuvo gracias al decreto 227 de 1933. Solo un año antes se había aprobado que las mujeres cursaran estudios de bachillerato en igualdad de condiciones que los varones. Pese a ello las directivas de muchos colegios se negaban a recibir mujeres. Ello lo documenta Ofelia Uribe, en su entrevista a Anabel Torres, donde cuenta que tuvo que interponer acciones legales para que permitieran a su hija cursar el último grado de secundaria en el único liceo de Tunja. (Laverde Toscano & Sánchez, 1986, p. 36, 37)

A pesar de las virulentas críticas y oposiciones, tanto de la derecha, como del centro e izquierda liberales¹¹, los movimientos a favor de los derechos de la mujer lograron la aprobación de la

¹¹ Armando Solano, de la izquierda liberal, hacia mofa en la prensa de las aspiraciones de la mujer para acceder a la política, colocando el ejemplo de los problemas de una madre para amamantar a sus hijos en las sesiones del congreso y concluía su chiste con la propuesta de incluir en la reforma constitucional una hora de “Lactancia parlamentaria”: “Nuestra mujer, gracias a Dios, es esencialmente casera, doméstica, y es dentro del hogar donde

reforma de 1936, que permitía a la mujer, desempeñar cargos públicos que llevaran jurisdicción y autoridad, aunque dejaba inmodificado el artículo que prohibía su ciudadanía. (Velásquez & Reyes, 1995, p. 207)

En el seno de estos movimientos, la mujer fue acopiando cada vez más argumentos y mayor capacidad organizativa y de acción. No obstante, no era una lucha fácil, porque las mujeres que cuestionaban la cultura imperante eran señaladas y discriminadas por la sociedad. Así lo afirmó la escritora Lucila Rubio, una de las primeras mujeres que desde los años 40 comenzó esta lucha, en su “Manifiesto a las mujeres de Colombia”, leído en Radio Cristal en el año de 1944.

“Debemos afrontar la frase mordaz, el latigazo doloroso del ridículo, viejas armas empleadas contra la mujer cuando esta se ha levantado en demanda de su derecho al patrimonio común de la libertad”. (Vélez, 2008, p. 43)

Este testimonio da cuenta de cómo estas pioneras de su tiempo debieron soportar el fustigamiento en el púlpito, la excomuniación, la discriminación social, el desprecio de familiares y vecinos, los cuales se constituían en mecanismos de control a través de los que se condenaba a las mujeres que buscaban su emancipación en los diferentes campos.

Lo mismo sucedía con los medios de comunicación, que apoyaban al gobierno. Así lo evidencian hechos como los que refiere Magdala Velásquez, que giraron en torno al tercer intento organizado de las mujeres por obtener el sufragio, en 1944. Hechos narrados con lujo de detalles por Ofelia Uribe, en su libro *Una voz insurgente*, publicado en 1963.

- **Avances y retrocesos. 1944:**

Corría el año de 1944. En aquel entonces diversas organizaciones de mujeres del país, y mujeres a título personal, habían suscrito una carta con más de 500 firmas al presidente Alfonso López Pumarejo, mandatario liberal reformista, quien estaba en ese momento en su segundo mandato de gobierno, solicitando se concediera el voto a las mujeres. Ante la petición, López Pumarejo generó una iniciativa gubernamental que fue presentada por el ministro de educación, que para ese momento era Alberto Lleras Camargo, quien radicó el proyecto en noviembre de 1944.

despliega sus buenas y sus malas condiciones. Ahí estriba su fuerza y su gracia. Los que algo, aunque poquísimos, tengamos todavía de latinos, no queremos, no toleramos la mujer politiquera, la mujer de acción. la oradora, la periodista o redentora del pueblo [...] este tipo de mujer es sajón. No lo criticamos, pero no lo tragamos. Preferimos la artista, de aficiones literarias, puramente receptiva. una mujer sensitiva, graciosa, afectuosa, a la terrible demoledora de la injusticia” El tiempo 3 de agosto de 1935 (Velásquez y Reyes, 1995. p. 207)

En este proyecto de ley, se le concedía la ciudadanía a la mujer y se le facultaba para ser elegida, pero se le aplazaba la posibilidad de elegir hasta que el congreso no lo aprobara. Lleras sostenía que la iniciativa de trabajar por los derechos a las mujeres no había sido femenina, que las mujeres habían mostrado desinterés por obtener su ciudadanía. (Velásquez & Reyes, 1995, p. 212)

Esta afirmación, desconocía el hecho de que las dos iniciativas anteriores de reformas a favor del voto femenino, presentadas en dos intentos, en 1932 y en 1936, fueron impulsados por grupos de presión de las mujeres que venían trabajando por el logro paulatino de algunos de sus derechos.

Viéndolo ya desde la perspectiva de las mujeres, tenemos que, en 1944, las numerosas organizaciones de mujeres se habían agrupado en tres organizaciones, para hacer mayor presión. Dos de esas organizaciones tenían personería jurídica. Estas fueron: la **Unión femenina de Colombia**, fundado en 1944, en Bogotá por Ilda Carriazo y Rosa María Moreno. La organización era de tendencia democrática y agrupaba mujeres profesionales y mujeres de clase alta: dentistas, médicas abogadas, institutrices. Tenía una junta conformada por reconocidos catedráticos que habían apoyado los intereses de las mujeres. Su propósito era mejorar las condiciones culturales y económicas de las **mujeres**, especialmente las de aquellas que trabajaban fuera del hogar.

La segunda organización fue la **Alianza femenina de Colombia**, liderada por Lucila Rubio de Laverde, institutora, quien frecuentemente hablaba en la radio Cristal y quien fue la primera mujer que hizo una intervención en el Congreso de la república a favor del proyecto. Esta organización de carácter socialdemócrata jugó un papel importante en la vinculación de las mujeres del movimiento obrero y popular a las actividades a favor del voto femenino.

La tercera organización se formó en la ciudad de Tunja, centro de ideas y agitación feminista. Allí estaba el grupo de Ofelia Uribe e Inés Gómez de Rojas y otras liberales, el cual apoyó el proyecto de voto femenino de Lucila Rubio con 500 firmas. Ya desde 1937, Ofelia Uribe y su amiga Anita Castro habían realizado un programa radial que se transmitía en Radio Boyacá, llamado **La hora feminista**, en el cual difundían los propósitos del movimiento de mujeres por sus derechos civiles y políticos. En el año 1944 y para apoyar el proyecto del voto, este grupo de mujeres fundó la revista **Agitación femenina** que circuló desde 1944 a 1946. En su edición número 1, de octubre de 1944, se planteaba la misión siguiente: “Este órgano de expresión femenina [...] se propone Iniciar una seria campaña que agite y haga vibrar la opinión nacional en torno al reconocimiento de las prerrogativas de la ciudadanía de la mujer colombiana” (Uribe, 1963, p. 200)

También en esa época floreció la organización de las mujeres obreras que, animadas por el Partido Socialista Democrático, fundaron seccionales de la Alianza femenina de Colombia, en varias ciudades. Gracias a ello la revista *Agitación Femenina*, llegó a las regiones, ya que habían hecho una plataforma con Lucila Rubio y su organización para articular acciones en defensa del proyecto del sufragio femenino.

En noviembre de 1944, mes en que fue presentado el proyecto de gobierno en acto legislativo a la cámara de representantes, *La Unión femenina de Colombia* envió a la cámara un memorial de diez puntos, donde solicitaban al gobierno el reconocimiento integral de los derechos ciudadanos de las mujeres, con una sólida argumentación basada en los avances sociales y políticos que justificaban su exigibilidad del voto. Memorial que difundieron en diarios como *El Liberal* y la emisora Radio Cristal de Bogotá:

Los argumentos en contra no se hicieron esperar: por un lado, algunos políticos afirmaban que la política y la función electoral era algo corrupto y ello envilecería el espíritu de las mujeres. Lleras Camargo decía le parecía grave que la mujer se incorporara a la política, por ser ésta una actividad tan defectuosa. “Con su temperamento pasional solo contribuiría a complicar la situación”. (Velásquez & Reyes, 1995, p. 220)

Los liberales afirmaban que si se les concediera el voto las mujeres optarían por el candidato del confesor, del sacerdote. Decían que ello subiría de nuevo al poder al partido conservador, tradicionalmente aliado con la iglesia, lo cual daría al traste con todas las reformas sociales y políticas hechas por la República liberal, en sus 14 años de gobierno. Afirmaban también que el sufragismo tenía nexos ideológicos con el comunismo y el dejar entrar esta ideología al país sería la ruina de la moral del hogar cristiano, las instituciones y las normas de la iglesia.

Tras la aprobación del proyecto en los primeros debates en la cámara, la reacción en contra de los partidos tradicionales, así como de la prensa capitalina, arremetió con fuerza, como lo habían hecho muchas veces. Para dar una idea de cómo eran los ataques a estas pioneras sufragistas, traigo un fragmento de un artículo publicada el diario *El Siglo*, por un periodista llamado Julio abril:

Respecto del voto femenino ¿cuáles son las mujeres que lo desean? Como cualquiera puede observarlo, las mujeres que aspiran a sufragar por los hombres son precisamente aquellas que los hombres no determinan y que, consecuentemente, forman en la melancólica cofradía de las solteronas, especie humana que ni San Pedro Claver ni Lincoln con toda su abnegación podrían haber redimido. No hay nada tan exacto, lo ha dicho un tratadista de las mujeres,

como lo de que la ocupación de las mujeres sean labores propias de su sexo. Entre estas labores están, se sabe, la de pintarse, ocultar su edad, pescar novio, casarse, pedir diariamente para el mercado y consumir en trapos, plumas y abalorios los sueldos de sus maridos. Pero eso de intervenir en la política de un país, que tradicionalmente ha sido cosa de hombres, no creemos que figure entre las labores propias del sexo de las mujeres. Desde que el mundo es mundo las cosas de los hombres han sido muy diferentes a las cosas de las mujeres.” (Uribe, 1963, p. 206)

En estos mismos meses, otro periodista, llamado Calibán, opositor fehaciente del voto femenino, autor de numerosos artículos donde “afirmaba la inferioridad femenina haciendo desacertadas comparaciones relativas a la inferioridad de las hembras en todas las especies”. (Velásquez & Reyes, 1995, p. 221). Calibán tenía una columna en el **diario El Tiempo**, llamada *La Danza de las Horas*, y su oposición al sufragio femenino era tal que convocó a un plebiscito femenino, donde sólo entrevistaron a algunas mujeres, las más recalcitrantes de los partidos. La respuesta de ellas fue: “no queremos el voto”, ante lo cual Alberto Lleras Camargo, dijo la famosa frase de “No hay demanda en la opinión”.

Algunos pocos representantes en el congreso defendieron el proyecto, como Diego Montaña Cuéllar, Gilberto Vieira y Diego Luis Córdoba, del Partido Socialista Democrático y algunos miembros del ala más progresista del liberalismo. Cuéllar argumentó en una intervención que hoy en día la mujer estaba mezclada con la vida pública en sus diferentes ámbitos, en la oficina, en la fábrica, etc. Mostraba como en aquella época las mujeres que vivían de manera independiente de su trabajo eran 2.069.000, o sea casi un número igual al de hombres que participaban en la producción, que eran 2.500.000. Así mismo las mujeres eran también contribuyentes y pagaban impuestos, por lo cual tenían derecho a intervenir en la fijación de los tributos y la distribución de los fondos públicos. Además, aunque no pagaban servicio militar, las mujeres daban a la patria algo máspreciado: sus hijos, para la defensa de ésta y tenían derecho a participar en la construcción de la legislación de protección a la infancia.

El senador conservador Augusto Ramírez Moreno, fue también un defensor del sufragio femenino y los derechos de las mujeres. En un artículo titulado *Por los derechos de la mujer*, el senador desenmascara a los críticos del proyecto, que intentaban convencer a las mujeres de lo nocivo del voto, en estos términos:

Tiene la mujer unos amigos hechizantes que le hablan en un idioma de arrullos para precaverla contra el grave riesgo que corre si la ley le reconoce un nuevo derecho que puede usar o no. La invitación a sufrir sin pudor en un ángulo oscuro de su casa, sin drásticos medios de acción, es un ultraje a su entidad moral, a su personalidad intelectual, a su vida cordial” (Velásquez & Reyes, 1995, p. 226)

La fuerte oposición política de los partidos tradicionales, así como los fuertes ataques de la prensa, entre otros factores, ocasionaron que el proyecto se hundiera en el Senado. La reforma constitucional quedó reducida a una lánguida y extraña fórmula jurídica: “Son ciudadanos los colombianos mayores de 21 años” y en su artículo 3 decía “la calidad de ciudadano en ejercicio es condición indispensable para elegir y ser elegido y para desempeñar empleos públicos que lleven anexa autoridad y jurisdicción. Sin embargo, la función del sufragio universal y la capacidad para ser elegido popularmente se reserva a los varones.” (Velásquez, 1995: 227)

En la edición de aquel mes, *Agitación Femenina*, en su artículo “*Los hombres eligen*”, Ofelia Uribe registró el hecho:

“Se perpetúa la tradición: ellos eligen para provecho propio, cuanto el mundo brinda para comodidad de todos. Quien posee la fuerza tiene el derecho. El poder está en sus manos: suya es la facultad de legislar y suya también la fuerza bruta, base y sostén de toda tiranía” (Velásquez y Reyes, 1995, p. 227)

Habría que esperar hasta el año 1953, cuando, tras la grave crisis nacional que implicó la época de la Violencia en Colombia, se volvería a abrir el debate por el derecho al sufragio femenino.

- **Defensa constitucional del sufragio femenino en Colombia: ANAC, 1954:**

Esta vez el liderazgo de la iniciativa lo asumieron directamente las mujeres sufragistas.

En aquel entonces ya había subido al poder el general Gustavo Rojas Pinilla cuyo programa de gobierno se sintetizaba con el lema: “Paz, justicia y libertad para todos los colombianos”.

Una de las principales sufragistas fue Esmeralda Arboleda. Las circunstancias en las que ella vivió son un ejemplo de todos los obstáculos políticos que ella y esas otras mujeres que lideraron el movimiento tuvieron que vivir, como ya se ha narrado.

Veamos un poco más a fondo la vida de Esmeralda Arboleda: En una entrevista realizada por la socióloga María Cristina Laverde, podemos saber que Arboleda nació en Palmira, Valle del Cauca; fue la primera mujer abogada graduada de la universidad del Cauca y una de las primeras mujeres que logró especializarse en derecho administrativo, en Estados Unidos. Fue miembro activo del

partido liberal, pero ante todo activista a favor de los derechos de las mujeres desde 1953, cuando fundó la Unión de Mujeres de Colombia. (Laverde, 1997, p. 8)

En 1953, Esmeralda Arboleda redactó un *Memorial* en el que argumentaba la exigencia de este derecho fundamental del sufragio para las mujeres, el cual ya había sido concedida en muchos países del hemisferio. En este memorial se esgrimían las razones históricas, políticas y sociales para esta exigencia. Con este memorial ella y Josefina Valencia recorrieron muchos rincones del país, recogiendo firmas de apoyo y llegaron a reunir firmas de miles de mujeres, más de cuatro mil. Presentaron este memorial a la Comisión de estudios constitucionales CEC, que era la encargada de asesorar a la Asamblea Nacional Constituyente ANAC. Ésta instancia había sido convocada por Rojas Pinilla, en continuidad con la que Laureano Gómez había instaurado con el fin de analizar y aprobar las reformas constitucionales del gobierno, dado que en ese momento el Congreso de la República estaba clausurado desde el año 1947, año en que Mariano Ospina Pérez, así lo dispuso. Así que Esmeralda y Josefina -esta última, al ser cercana del general, era ya integrante de la ANAC, desde el mes de julio del 1954- presentaron inicialmente el memorial a la CEC, que lo sometió a largos debates.

En una de sus innumerables intervenciones, Esmeralda esgrimió los principales puntos que legitimaban la consagración de la ciudadanía plena de la mujer a través del voto: el primero era introducir una fuerza incontaminada en el desarrollo y marcha del país. Por otro lado, el dar cumplimiento a las obligaciones que, en materia de acuerdos y convenios internacionales, el estado había suscrito, encaminados a reconocer la igualdad entre los géneros. Y, por último, planteaba la gran injusticia que se cometía con la mujer con el desconocimiento o limitación del voto femenino, por cuanto la mujer poseía las mismas responsabilidades civiles, penales y económicas del hombre ante el estado.

Tras intensos debates, el proyecto de Ley fue aprobado en marzo de 1954 por más de la mitad de los miembros de la CEC, la cual recomendó a la ANAC su aprobación, en lo que se creía sería la nueva constitución política del país. En la ANAC, los debates se intensificaron. Había mayor confrontación de intereses políticos.

Esmeralda Arboleda fue nombrada por decreto presidencial como miembro de la ANAC el 2 de agosto de 1954, como representante del partido liberal, pero sobre todo como representante del movimiento de mujeres, que eran quienes más habían presionado por su nombramiento a través de cientos de cartas al presidente. En esta instancia de la ANAC, Esmeralda realizó varias

intervenciones contundentes que pasaron a la historia. Todo ello, unido a las acciones de las distintas organizaciones de mujeres como la Unión Femenina de Colombia, liderada en ese entonces por Ofelia Uribe. También apoyó la Organización Nacional Femenina, fundada por Bertha Hernández de Ospina y María Currea de Haya, meses antes. Así mismo, gracias a la presión de numerosos grupos de mujeres profesionales, de amas de casa, de connotadas damas bogotanas, de maestras del Antioquia, Valle del Cauca y Santander, que se habían conformado para apoyar el proyecto y que dirigieron cartas al presidente en defensa de este derecho y en apoyo a Esmeralda Arboleda como su representante y vocera legítima. La noche del 25 de agosto de 1954, Esmeralda dio, ante la ANAC uno de sus discursos más memorables.

“Nosotras estamos seguras de que vosotros, honorables diputados estaréis a la altura de vuestra misión histórica y consagrareis para la mujer de vuestra patria, la plena ciudadanía. Todos sabéis que en el martirio de Colombia la mujer sufrió la tragedia de la destrucción del hogar, la pérdida de sus seres queridos, el abandono y la persecución; que mostró al país entero su decisión, su entereza, su fidelidad y su heroico valor; con el desgarramiento de su propia vida aprendió a amar la paz como el mejor de los dones y clama por ella desde todos los ámbitos de la patria. Porque supo que sólo la paz hace germinar los sueños y las espigas; que solo a su amparo son libres los hombres y las ideas; que solo ella pone fin al odio y a la venganza; comprendió que el trabajo, la alegría, el amor a la vida misma, solo pueden alcanzar su plenitud a la sombra de la paz. Las mujeres tenemos fe en que esta reforma sea verdaderamente nacional, sea tratada sin carácter de partido... Colombia necesita el concurso y la participación política integral de nosotras las mujeres.”¹² (Laverde Toscano, 1997, p. 10)

Los discursos incontrovertibles de Esmeralda Arboleda ante la ANAC, aunada a la inmensa presión de las organizaciones de mujeres, y de mujeres independientes, y a una corriente política progresista presente en la ANAC, lograron que, pese a los argumentos en contra, la aprobación del proyecto del voto femenino. Ésta tuvo lugar a través de la ordenanza n 3 de la ANAC, expedida por Rojas el 26 de agosto de 1954:

12. Discurso de Esmeralda Arboleda ante la ANAC la noche del 25 de agosto de 1954. Diarios el tiempo, El Espectador, El País agosto de 1954. (Laverde Toscano, 1997, p. 10)

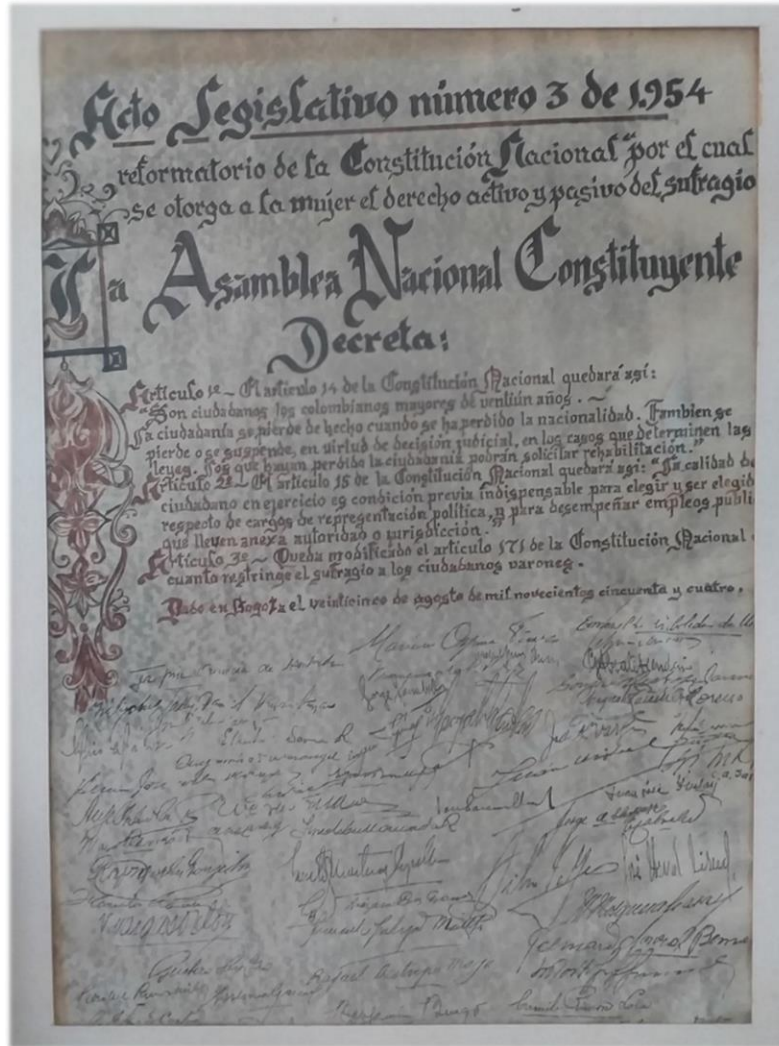


Foto 4. Ordenanza N. 3 de 1954, por la cual se confería a las mujeres el derecho al voto.

Cortesía Unión de ciudadanas de Colombia.

Luego de esta conquista tan significativa, Esmeralda Arboleda, Ofelia Uribe junto a sus organizaciones, continuaron su activismo haciendo campañas de cedulação y capacitación de las mujeres para la ciudadanía que aún no era un hecho, pues, aunque estaba en el papel las mujeres no podrían votar sino hasta las próximas elecciones, anunciadas por Rojas Pinilla para 1958.

El análisis del proceso histórico de la conquista del voto femenino por parte de las mujeres sufragistas, evidencia como al interior del movimiento hubo distintas corrientes y tendencias y que esta unión no estuvo exenta de diferencias, de pugnas e intereses. Las diferencias estribaban en el papel de la familia y frente a la concepción de la misión de la mujer en la política y en la sociedad: por un lado estaban las sufragistas conservadoras, no feministas, como Bertha Hernández de

Ospina, Esposa de Mariano Ospina, presidenta de la ONF (Organización Nacional Femenina) que abogaba por un modelo donde las mujeres seguían haciendo parte de los partidos tradicionales, pero donde conservaban el modelo de feminidad tradicional y participaban en los cargos públicos para ser un punto de vista moral, virtuoso, y ayudar a la “cristianización de la sociedad”. Por otro lado, estaban las sufragistas liberales, de tendencia claramente feminista, que se diferenciaban en dos corrientes: por un lado, estaba Ofelia Uribe, que abogaba por que las mujeres se unieran en un frente común llamado Movimiento de Acción Social Femenina, frente independiente al bipartidismo, alterno, que actuaría como una “tercera fuerza política incontaminada” para trabajar a favor de una apuesta política amplia, por la paz y la niñez, como lo esboza su programa político de 20 puntos, que Ofelia presentó en una conferencia en el año 1955 (Luna, 2000, p. 89).

Por otro lado, estaba el movimiento de Esmeralda Arboleda y la Unión de Mujeres de Colombia, movimiento mucho más moderado, que aspiraba el máximo de participación política para las mujeres en escaños públicos y en la política en general, por medio de la negociación de sus reivindicaciones por vía política y constitucional, pero sin excluir su participación en los partidos tradicionales. (Laverde, 1995). No obstante, esas diferencias no frenaron la capacidad de las mujeres de unirse en un solo movimiento cuando se trataba de la reivindicación colectiva para un logro común: el del voto femenino.

Volviendo a Esmeralda Arboleda, ya desde inicios del año siguiente empezaron a hacerse cada vez más visibles los profundos desacuerdos y discusiones con el gobierno y el régimen de Pinilla, que ya se había manifestado como abiertamente dictatorial. Ante la inconformidad general por algunas medidas de Rojas Pinilla, las protestas se incrementan y ello hace eco en medios de comunicación. La respuesta gubernamental fue la censura a los mismos, como lo evidencia el cierre de los periódicos El Espectador y El Tiempo, por orden del gobierno, a inicios de agosto de 1955. Ante este hecho, alrededor de 50 mujeres de la alta sociedad bogotana, entre ellas la esposa de Lleras Camargo, Bertha Hernández de Ospina, y varias sufragistas como Esmeralda Arboleda y Ofelia Uribe, marcharon por las calles céntricas de Bogotá en dos marchas históricas, realizada en Bogotá el 9 y 10 de agosto de 1955, las cuales fueron disueltas por la fuerza pública con mangueras de agua y gases.

Ante la manifiesta oposición de Esmeralda Arboleda al gobierno, llega la destitución de su cargo de constituyente por parte de Rojas Pinilla, el 17 de noviembre de 1955. No obstante, Esmeralda continuó su trabajo con el movimiento de mujeres, en medio de intensas turbulencias sociales, la

muerte de muchos líderes de los partidos de oposición, las desapariciones forzadas, la intensificación de los enfrentamientos entre el gobierno y las guerrillas campesinas. A esto se suma la persecución política de la cual ella misma fue víctima. Incluso llega a ser amenazada ella y su hijo (aún pequeño), y perseguidas sus hermanas, en Bogotá, que era su lugar de residencia.

El 4 de enero de 1957, cuando estaba de vacaciones de fin de año junto a su familia en Palmira, Esmeralda fue víctima de un atentado contra su vida. Al día siguiente con la ayuda de Lleras Camargo, Esmeralda salió del país con su hijo, rumbo al exilio, en los Estados Unidos.

El 27 de junio de 1957 Rojas Pinilla fue derrocado por el llamado “Movimiento cívico” en el llamado “Golpe de opinión” realizado por una coalición entre liberales, conservadores y fuerzas independientes. Esmeralda solo pudo regresar en el mes de octubre, pues allí había entrado en contacto con la Liga de Mujeres votantes para aprender de su experiencia, lo cual le había sugerido Lleras Camargo que al parecer había mutado su postura frente al voto, como lo narra Arboleda en la entrevista. Es así como ella regresó a Colombia en octubre de 1957, para trabajar junto a su partido y al movimiento de mujeres, a favor del plebiscito nacional, a realizarse el diciembre, por medio del cual se ratificaría el voto femenino.

Este plebiscito pretendía confirmar las reformas hechas por Pinilla, pues al haber sido estas formuladas durante la dictadura, la nueva junta militar las consideraba inconstitucionales hasta que no hubieran sido ratificadas por un mecanismo constitucional como lo era el plebiscito. Doble jugada del bipartidismo, porque este plebiscito implicaba, como punto principal, la instauración del llamado Frente Nacional, pacto político que institucionalizaba un régimen de gobierno en el cual los partidos tradicionales se turnaban en el poder por periodos alternados: cuatro años los liberales y cuatro años los conservadores y así sucesivamente mientras durará el pacto.

Narra doña Rosita Turizo, otra sufragista destacada de la ciudad de Medellín, que cuando Lleras Camargo y Guillermo Valencia, jefes del partido liberal y conservador respectivamente, llegaron a Medellín, a hacer campaña a favor del plebiscito, su organización, la Asociación Femenina de Profesionales, les solicitó una cita, en la cual ellas preguntaron si en el plebiscito estaba incluido el voto femenino. Ellos contestaron que darían respuesta al día siguiente y Lleras preguntó que cuántas eran. Ella dijo 200, lo cual en realidad superaba la cifra de las mujeres que acogían. A través de una labor de voz a voz, Rosita y sus amigas lograron reunir a las 200 compañeras quienes acudieron al recinto donde se daría el discurso. Al ver el número de mujeres convocadas, Lleras Camargo dijo que la cuestión del voto femenino quedaría incluida en el plebiscito.

El primero de diciembre de 1957, en el marco del plebiscito nacional, finalmente la mujer pudo ir a las urnas electorales, ejerciendo por primera vez en la historia su derecho al voto. Esta fecha marcó el inicio del ejercicio de los derechos políticos para las mujeres colombianas, en calidad de ciudadanas colombianas.

Con todo ello la mujer se fue perfilando como un sujeto político en nuestra historia nacional. Desde esa época hasta hoy, estas ideas han sido el sustento y han inspirado las luchas femeninas por superar y transformar esos lugares de cautiverio u opresión, en todos los campos. La lucha por una ciudadanía plena, con todo lo que ello implica, lo cual no es materia de este análisis, aún continúa. Según el texto de la Beatriz Vélez, el acceso de la mujer al sufragio y a la vida política ha tenido una lectura confusa y polarizada por ser un hecho histórico a caballo entre dos fuerzas políticas en absoluta oposición; el Frente Nacional, alianza de los partidos tradicionales, contra el poder de los militares a cuya cabeza estaba el general Gustavo Rojas Pinilla. Cada agente, movido por sus adhesiones políticas, favorables a uno u otro bando, se sumó a la posición de defensa o ataque a al sufragio, según su conveniencia política.

Revisitar esa historia, desde una perspectiva crítica y dialéctica, dice Vélez, permitirá entender esa constelación de fuerzas en juego en ese tablero político de los años 50 y cómo estas primeras mujeres, sin más apoyo que las escasas organizaciones de mujeres que trabajaban en esta causa, debían moverse entre la dictadura militar, los partidos tradicionales, los medios de comunicación, el poder religioso y los sujetos involucrados, que también eran heterogéneos entre sí.

Hemos visto un ejemplo de ellos en la historia que acabamos de narrar y que empezamos a tejer ahora en nuestro universo dramático.

3.1. Arraigo de la memoria en el presente

El deseo de hacer de estas mujeres sufragistas, los pilares fundamentales de nuestra casa dramática, obedece al deseo de visibilizar unas búsquedas, luchas y trasegares, y sus aportes al desarrollo de la sociedad colombiana, los cuales se reconocen poco, en un relato que continúa, aún hoy, teniendo un sesgo historicista. Finalmente es un deseo de reconocerlas y aprender de ellas y sus búsquedas para nuestra labor en el presente. Porque, como asegura Benjamin, la reconstrucción, de episodios concretos del pasado tiene que tomar en cuenta el reconocimiento de su imagen en el presente.

“La auténtica imagen del pasado sólo aparece en un relampagueo. Imagen que no surge sino para eclipsarse por siempre en el instante siguiente. La verdad inmóvil que no hace más que esperar a quien la busca no corresponde, en modo alguno, a ese concepto de verdad en materia de historia. Éste se apoya más bien en el verso de Dante que dice: una imagen única, irremplazable del pasado se desvanece con cada presente que no ha sabido reconocerse aludido por ella.” (Benjamin, 1940, p. 89)

Benjamin plantea la tarea de reconstrucción del pasado, como una labor que tiene como principal desafío no desconectarla del presente, lo cual implica que ésta no ha de concebirse a sí misma como rescate de verdades fijas o estáticas pasadas sino como una labor de pesquisa, una actividad dinámica, crítica, una relación constante con el presente.

Benjamin nos plantea, citando a Dante, que *la imagen del pasado que aparece como auténtica es aquella en la cual el presente se siente aludido por ella*, que toca las fibras del presente y mantiene un arraigo en el aquí-ahora. Una imagen de pasado que no nos interpela a los sujetos del presente se vuelve algo ajeno a nosotros. Por ello, esa imagen ha de ser movilizada hasta encontrar en ella algo que nos implique en la materialidad de la vida cotidiana del presente y sus preguntas.

Igual que el coronel Aureliano Buendía, ante el pelotón de fusilamiento, recordó aquella tarde en que su padre lo llevo a conocer el hielo y ese recuerdo acudió para, de alguna forma, salvarlo, el recuerdo de una mujer anciana, que ingresa a una sala a votar por primera vez en su vida, funciona, para el caso que nos ocupa en esta investigación creación, como imagen activa y presente. Imagen fundacional que nos salva, pues nos trae a la memoria, al cuerpo, el rostro de esa mujer anciana, que pudo haber sido mi abuela. Imagen que me implica como mujer y que nos interpela a todas las mujeres colombianas, sobre la historia de nuestra participación política en la sociedad en calidad de ciudadanas.



Foto 5. Las mujeres acudieron en masa a votar el primero de diciembre de 1957. Archivo / EL TIEMPO ¹³

Esta imagen nos habla por sí sola: una anciana, de rostro luminoso, con su dedo teñido de tinta levantado al aire, al lado de la urna de votaciones. Su mano está levantada como señal de que ésta es una conquista por fin adquirida. Toda esa lucha está allí, simbolizada en ese dedo manchado de tinta que hasta ese momento estuvo destinado quizá solo a labores de domésticas. El gesto parece decir: “yo existo”, “yo participo”, “yo valgo”. La mujer está rodeada por hombres que, al parecer, están también deseosos de votar. En sus rostros la seguridad de quien ya lo ha hecho.

Elijo este episodio de las mujeres sufragistas por ser un hecho inspirador de la historia, un aliciente para la búsqueda de muchas mujeres que hoy queremos reconfigurar nuestro lugar en la cultura y en la sociedad actual, haciéndole preguntas al pasado desde conmociones presentes, donde nos cuestionamos acerca de nuestra misión como mujeres artistas en este momento de nuestra historia.

¹³ https://www.google.com/search?q=historia+del+voto+femenino+en+Colombia&sxsrf=ALiCzsZJjid-eiOOPE3rYYNJ0m_xbJVpgQ:1670435884664&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjv4ZnMiuJ7AhUOVTABHU7qCFsQ_AUoAXoECAMQAw&biw=1366&bih=657&dpr=1#imgrc=tjdRlq88IOvddM

El dar continuidad al proyecto de las mujeres sufragistas, emprendido años atrás, tiene que ver con ese hilo que he ido tendiendo individualmente y que tendimos con el grupo en ese 2019.

El hilo es la pregunta por cómo esos actos de salvación del pasado nos posibilitan ampliar la comprensión del presente. Allí se moviliza una pregunta filosófica y personal por el futuro: al hablar de mis mujeres del pasado, no ya solo de las sufragistas sino de mis mujeres idas, me lleva indagar por los legados que esas mujeres dejaron en mí y ello me lanza a la pregunta por el futuro, por los legados que habremos de dejarles a las generaciones venideras. Llevando la pregunta aún más cerca, al aquí y al ahora, ello significa preguntarme por mi entorno y lo que abre de legarles a esos seres que amo: ¿cuál será el legado que le dejaré a mi hija? ¿a mi sobrina? Y ¿ello les allanará el camino para desplegarse en todo su ser de mujeres en el mundo en que vivimos? Y a mi hijo, como joven que es ¿este legado, lo que he sembrado en él como madre servirá para que no replique esquemas patriarcales imperante en la cultura o para que intente transformar los que le rodean?

He aquí que la pregunta por el pasado y el futuro se ilumina desde la conmoción y el arraigo en el presente, desde la dimensión misma del amor. Y la memoria tiene todo que ver con eso, con el deseo de eternizar el instante en que esos seres que amamos nos salvaron, en que lo vivido con ellos nos devolvió a la vida, y, de alguna manera, devolverles la cuota de salvación que nos ha sido legada, desde el inicio de la humanidad, salvándonos a nosotros mismos.

3.2. Cuando se mira desde el propio deseo de ser: el espejo

El texto *Las mujeres en el tablero político colombiano*, de Beatriz Vélez, uno de nuestros principales referentes para esta búsqueda, plantea que para reconocer una imagen más cercana, auténtica y genuina del papel jugado por las mujeres en este proceso de conquista del voto y de sus aportes para construir sociedad y cultura en la década de los años cincuenta, es necesario ir más allá de la interpretación que ofrecen los estudios historiográficos tradicionales sobre el tema, cuyo tratamiento hacia la mujer legitima el estatus de su minoría de edad. Pues esos estudios, en su mayoría, obturan la posibilidad de reconocer y valorar en su justa magnitud los aportes de la mujer en el ámbito de las ideas, la producción cultural, la praxis social. (Vélez, 2007, p. 32)

El realizar este proceso de investigación-creación, significa para mí dar un pequeño paso que abona la tarea fundamental que propone la Beatriz Vélez en su texto:

“No cabe duda de que, pensándose, las mujeres han generado la más profunda ruptura en la historia del pensamiento moderno. Diríase que ha bastado la aurora de ese proceso de emergencia del deseo y del interés femenino en enunciar a sí misma, para contemplar una fisura en el espejo donde se reflejaba la imagen de la humanidad. De ahí una nueva tarea se ha impuesto: realizar una arqueología de la historia de los enunciados relativa a los contenidos e identidades de género y a las relaciones sociales entre los sexos, dirigido a entender qué quiere decir ser mujer, ser hombre, ser pareja. Esta descomunal tarea de deconstrucción semántica de la herencia narrativa relativa a los contenidos de género, está revelando que la constante desmesura para nombrar lo femenino - siempre oscilando entre la omisión total (la mujer es impredecible) y la exaltación radical (ella lo es todo) – es solo el síntoma del horror que suscita la presencia de lo diferente en el propio origen del ser. (Vélez, 2007, p. 34)¹⁴

La idea de un espejo que ante un deseo de quien se contempla, estalla, la reinterpretó a partir de otra imagen, la del cineasta Andrei Tarkovsky, en su film *El espejo*. Imagen que apareció en una conversación con mi asesora Sandra Camacho, sobre una secuencia del film.

La imagen que me llega es la de una mujer que está en su cuarto. Se contempla en un espejo, inquieta. Busca su rostro propio, uno que no sea legado por una imagen social sino uno propio. La mujer está a punto de tomar una decisión y percibe en el espejo un crujido y ve como éste empieza a agrietarse: trozos y fragmentos del espejo caen y otros se proyectan desde el centro hacia afuera, vuelan por los aires, formando un remolino que se expande en el cuarto impregnando el espacio de partículas luminosas y esquirlas que van a estrellarse en la pared o caen al piso. La mujer retrocede. Observa los fragmentos y ve trozos de rostros, de máscaras, pedazos de corsé, sostenes de varillas, pedazos de artículos de polveras, de labiales, de sombras, de recipientes de cremas blanqueadoras de piel, de cremas de retoque. Regados en fragmentos forman un rompecabezas, algunas de cuyas piezas ya están perdidas por completo. Ahora la mujer vuelve a mirarse al espejo de frente y ve de nuevo la grieta y, con estupor, ve como de ella emerge cada vez más nítidamente un rostro que la mira fija y directamente. Es un rostro femenino que se le asemeja. Entonces

¹⁴ Tras este análisis, Vélez concluye que esta área de saber, es decir los estudios de género, dispersa por el mundo, ha aportado nuevos conocimientos sobre las acciones de las mujeres en el proceso humano de producción de cultura y sociedad. “Así emerge la pregunta por las relaciones entre hombres y mujeres y la comprensión de su articulación a sistemas de poder entre los sexos y el *deber de memoria* de aquello que ha querido ser olvidado.” (Vélez, 2007, p. 34)

recuerda aquel viejo álbum donde creyó ver esa sonrisa y aparece en su memoria, nítida, la imagen de su abuela cuando era joven, con el pelo recogido, como ella suele llevarlo. Se conecta de nuevo con el rostro del espejo y ve que es el de la abuela quien la mira con una calma total; su sonrisa envolvente atraviesa la dura superficie ya agrietada y viene a encontrarse con la suya. La mujer cierra los ojos y se ve a sí misma pequeña de la mano de la abuela, en el patio de la casa, esperando al sol, recién bañada. La mano calurosa la asegura, la afianza. El recuerdo vuelve a evaporarse y al abrir de nuevo sus ojos ve cómo su rostro se reconfigura en el espejo. Y vuelve a ser ella misma, ahora con otro aire. Suelta su cabello. Sonríe a plenitud al sentir por primera vez en el cuerpo una libertad inusitada.

Ante esta epifanía, la mujer retrocede un paso atrás. En ese instante ve que hay otras dos mujeres que la miran, un poco asustadas, desde los rincones del cuarto. Les devuelve la mirada, sonriendo, estableciendo entre ellas una secreta complicidad. Quizá ellas también buscan lo mismo, pero aún no se han atrevido a mirarse al espejo.

Esta imagen vertiginosa nos lleva a preguntarnos ¿Por qué el espejo se ha agrietado? Si profundizamos en ella, vemos que esta imagen alegoriza el problema de la emergencia del deseo femenino como detonador de rupturas en cada tiempo, o cada época histórica.

En la escena que acabamos de narrar, que ha aparecido ante nuestros ojos en toda su concreción, a manera de escena teatral, en esta escena la acción principal, la ruptura del espejo, es provocada por la mujer que se mira, en su deseo de saber, de conocer, de ver-se a sí misma y no la imagen que le ha sido impuesta o legada por la cultura y la sociedad. Aparece aquí el deseo de ser como detonador de la acción dramática.

Veamos más a fondo el sentido o significado de cada imagen:

En un primer momento la mujer se contempla en busca de su rostro: uno propio, no legado por tradición o esquemas sociales, desea ver más allá de la máscara su verdadero rostro, uno íntimo, liberado. Ese espejo nunca se había fisurado hasta ese día y es la emergencia del propio deseo femenino por reconocerse a sí misma lo que produce la fisura. Es el deseo y la necesidad interior de nombrar-se, de ser autónoma, de devenir ella misma y ser lo que ella requiere ser y no lo que otros esperan de ella lo que hace que esta mujer al mirarse, rompa el espejo.

La escena avanza: la mujer ve pedazos del espejo regados por el piso, fragmentos de rostros femeninos que a fuerza de retocarse se volvieron máscaras de yeso, que ahora estorban y caen; algunas piezas se pierden para siempre ¡nada importa, ya no las necesitará más! La escena continua

y la mujer ve cómo de la grieta del espejo emerge el rostro de su abuela, quien le sonríe desde su lejanía; y avala su gesto, lo afianza, apretándola, desde el recuerdo, con su mano.

Segundos después, la mujer vuelve a mirarse y de nuevo ve aparecer su rostro. Ya no es el mismo, ahora hay en él algo nuevo, una frescura inusitada, desconocida, pero sin duda ese es su rostro. Un rostro en el que cada mujer podrá reconocerse porque es el aquella que se pregunta por ella misma, por su misión, por una identidad propia que vaya más allá de los esquemas que la sociedad instaure, de las funciones y roles a cumplir según determinado estatus de género. Esquemas que encasillan su accionar y oprimen sus proyectos. Esta mujer que se mira en el espejo se pregunta: “¿Quién soy? ¿Qué quiero? ¿cuáles son mis sueños? ¿mis proyectos? ¿qué me moviliza como sujeto?” Preguntas que nacen del deseo de devenir ella misma, artífice de sus decisiones y su destino.

Tercer giro; en el instante en que la mujer ve su nuevo rostro, retrocede y ve cómo, desde los rincones del cuarto, otras dos mujeres la observan. Les sonríe y aparece la complicidad y sororidad entre las tres, quienes saben que lo sucedido no es para ninguna ajeno. Las une la necesidad interior de ser ellas mismas, la obstinación de querer reconocerse, de ver más allá y dejar de ser anónimas, de romper su techo de cristal para hacerse sujeto, de enunciarse y hacerse visibles en su sociedad, de participar en las decisiones y aportar a los rumbos de su comunidad.

Es ese el pulso que veo en las sufragistas, en las cuales me reconozco, porque quizá escucho en algún lugar mío la voz de mi abuela Margarita, Margot, que quizá es una de las que mira a la del espejo. Margot atrapada en su época, que perdió la vida tras las paredes de un cuarto de hospital a causa del exceso de medicamentos psiquiátricos que le ordenaban para combatir la depresión. En esta mujer del espejo también veo a mi abuela María, quien servía en las casas de las damas de alcurnia, mientras sus hijos se quedaban solos con candado en el rancho, pues ella tenía que trabajar para llevar el hogar. Esas abuelas se miran en ese espejo, en ellas un deseo, una necesidad, que es el mío propio, que late dentro y hago mío en este gesto.

CAPÍTULO 4: LA CASA DRAMATÚRGICA

MATERIALES

4.1. Camino a casa: Tiempo memoria y poesía en María Zambrano

Ahora tenemos un territorio con raíces profundas donde afincar la morada. Tenemos además una tierra fértil: un acontecimiento, un tema, unas mujeres referentes y fundamentales en la búsqueda de la mujer colombiana por el voto femenino, que son las sufragistas. También tenemos unas mujeres que hacen parte de la historia personal y guía en el camino de construcción de subjetividad propio. Con todos esos materiales queremos emprender el diseño de los planos de la casa.

Se trata de perfilar el carácter de la casa que se va a construir, el cual se define por principios filosóficos y por unas grandes imágenes y metáforas que guiaran esa construcción. Principios e imágenes generadoras de la casa, que ingresan acompañados por la voz de María Zambrano y más adelante estarán complementados por las reflexiones de Gastón Bachelard y Gilles Deleuze.

En su texto artículo *Apuntes sobre el tiempo y la poesía* María Zambrano, filósofa española, quien vivió parte de su vida en el exilio, en Francia, trae varias ideas reveladoras que nos permitirán moldear la casa y configurar su carácter.

Para María Zambrano, la palabra poética, logra abrir espacios únicos, que reestablecen un vínculo entre el ser humano y la dimensión de lo sagrado. Y lo sagrado no solo como contemplación de lo divino, como narrativa de su misterio, sino lo sagrado como acción de construir ese espacio vital, mediante la palabra misma. Un centro vital y de fuerza donde se restablece la conexión con el afuera y el adentro a través de la palabra sagrada, como algo operante y activo en tanto verifica una acción indefinible, *acción liberadora y creadora* que por ello mismo tiene parentesco con la poesía.

Por ello la palabra poética guarda estrecha conexión con la palabra sagrada porque efectúa acciones, instauro espacios, crea mundos.

En el lenguaje sagrado la palabra es acción. Son fórmulas que hacen abrirse un espacio antes inaccesible. La acción de lo sagrado es la que parece proporcionarnos este espacio, verdadero “espacio vital”, pues es la posesión de nuestro tiempo y la manera de que las

diferentes clases de seres y cosas entren en contacto con nosotros; es la accesibilidad de las diferentes maneras de la realidad [...] espacios cerrados hasta ese instante, espacios de los que se entra en posesión a la par que de su libertad; zonas de una realidad hasta entonces oculta, vedada.” (Zambrano, 1933-1945, p. 68-69)

Esta capacidad de la *palabra sagrada* de ser operativa, actuante, lo comparte la *palabra poética* en tanto instauro mundos y espacios. Y esta capacidad se puede ampliar a la *palabra dramática* que, cuando se vuelve acción poética, instauro, inaugura espacios ficcionales, donde personajes particulares se debaten en conflictos, tejen relaciones, persiguen sus deseos. La fundación de este espacio se realiza por medio de la configuración misma que la palabra permite.¹⁵

La *poesía*, entonces, funda el espacio de lo sagrado en la apertura de espacios que son constitutivos al ser, espacios de fuerza que lo conectan a la vez consigo mismo y con los demás seres humanos.

Luego de establecer ese vínculo entre la poesía y lo sagrado, Zambrano nos plantea cómo, con el advenimiento de la modernidad, y con ella del *tiempo histórico*, hay un momento peligroso para la poesía: el de la épica. Cuando el hombre se lanza hacia su historia, e inaugura el modo de vivir histórico que conocemos, la poesía le acompaña. Y es ahí cuando nace la poesía, propiamente dicha, cuando independizándose deja de ser lenguaje sagrado para convertirse en lenguaje humano. En ese momento en que la poesía debe separarse de lo sagrado, aunque en su centro lo contenga, entonces la poesía para salvarse será memoria, memoria, aunque invente.

Será entonces memoria; memoria que guarda la imagen de una Edad de Oro y que atesorará las hazañas del tiempo histórico, mediadora entre esos dos tiempos, el histórico y el de la Edad Dorada, el Paraíso Perdido. Y mientras la razón se dirigirá, ante todo, al porvenir, de esencia provisoria, la poesía será ya para siempre memoria; memoria, aunque invente. Y esta memoria dignificará la historia real, y será una forma de piedad que compense la

¹⁵ La configuración de este espacio ficcional mediante las palabras, constituye para Zambrano una acción de salvaguarda de la propia intimidad, de la propia memoria, de un espacio vital cuya ausencia se ha sufrido: “Poeta es el hombre ahogado por la nostalgia de esos espacios, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad, de intimidad con todas sus formas posibles. La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad, cuya huella enmarañada encuentra en la angustia que precede a la creación”. (Zambrano, 1933-1945, p. 69)

crueledad del recién llegado, de las nuevas generaciones que suben a la vida. Memoria piadosa del antepasado que domará al recién venido. (Zambrano, 1933-1945, p. 70)

Zambrano propone este diálogo entre lo histórico y la memoria como forma de conexión del pasado y el futuro, pues permite dignificar al sujeto pasado ante las generaciones venideras.

Aplicada a nuestra casa, vemos que su carácter lingüístico, es decir, el hecho de que esté fundada a través de las palabras, del lenguaje, lo cual podría hacer de ella una casa voladora, una casa viajera, volátil como las palabras, tiene como contrapunto el arraigo en un piso firme que es la memoria, que la ancla en un lugar del universo. Memoria que le permite asirse a unas raíces, las cuales, a su vez, la conectan con el futuro prometedor que la casa alberga, con las promesas que contiene. Desde ese punto de vista esa casa dramática fundada a través de la palabra dramática y poética, es una conexión entre pasado y presente, entre presente contenedor de promesas y futuro. La casa de las palabras conecta el pasado y el presente con el futuro, vía la memoria.

Otro apunte de Zambrano releva el hecho de que la poesía habla no solo al colectivo, sino que habla a cada individuo en su presente; y a cada uno le rememora su paraíso perdido. El paraíso que fue su infancia, su casa natal, su pueblo de origen; a cada uno la poesía le hablara de manera distinta, evocando un instante donde se atesora lo mejor de su pasado. Un paraíso presentido que, incluso aun cuando el sujeto no lo hubiera conocido, en lo profundo de su ser *sabe* de su existencia. Y es la memoria la que permite reconstruirlo, reconfigurarlo, para traerlo de nuevo a la vida o hacerlo vivir en nosotros.

En su análisis sobre el proceso de desarrollo de la poesía, Zambrano plantea que la modalidad que surge tras el paso de la Épica a la Lírica, es la Elegía, que es, básicamente, el llanto de lo perdido.

Y he aquí que, siguiendo la reflexión de Zambrano, para construir este artefacto poético dramático, esta casa dramática, debemos ante todo lidiar y poner al centro un desafío en torno al problema del tiempo: de lo sucesivo y lo simultáneo, de la duración y la fugacidad.

En esta vida que da nacimiento a la elegía, el problema del tiempo aparece más agudizado que nunca. Es como si solamente se viviese en lo pasajero, consumido por el espectáculo de su paso, gozando de la realidad justamente lo que en ella sin cesar se marchita. La poesía lo llora; luego, recordando, intentará crear la imagen mágica del tiempo sagrado por una forma de lenguaje activo, creador. Seguirá buscando la inocencia de la palabra y lo hará

ahondando más y más en el interior de nuestra hermética vida hasta encontrar un cierto espacio, lago de calma y quietud; ese punto, ese centro desde el cual es posible poseerlo todo, sin perderlo ya más. Es, será cada vez más, su ilusión. La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y a un enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es “música callada”, “soledad sonora”, bodas de la palabra y el silencio. Pero al retroceder hasta el silencio ha tenido que adentrarse en el ritmo; absorber, en suma, todo lo que la palabra en su forma lógica parece haber dejado atrás: Imagen, imagen y metáfora que es simultaneidad antilógica, coexistencia de lo contradictorio y unidad de lo múltiple. Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción. Palabra creadora.” (Zambrano. 1933-1945. p. 70-71)

En esta reflexión, Zambrano nos plantea la idea de palabra creadora como aquella que es capaz de emparentarse con su contrario, el silencio, que finalmente es su hermano. A la vez habla de la palabra como ritmo, que establece ya de entrada una dimensión temporal, ya que el ritmo equivale a organización de sonidos en el tiempo. También nos evidencia la dimensión espacial, de la palabra, definiéndola como imagen que instaure *espacios*. Todo ello hará de ésta una palabra viva, activa, que afecta y moviliza a quien la recibe, con quien se comparte.

El planteamiento de Zambrano sobre la palabra poética, puede aplicarse a la palabra dramática, que se moldea a través de lo sonoro, pero también es importante el silencio para moldearla, así como el ritmo. A la par que la imagen y la metáfora que son las que aseguran que la palabra dramática se teja con la palabra poética, en un tiempo y espacio dado que la obra dramática instaure.

Y en esta dramaturgia son precisamente las palabras las que lograrán tejer ese diálogo de presencias y de ausencias que conecte el lector y lo movilice a recorrer la casa, a transformarla y ser transformado por ella.

El carácter de la casa que construiremos es el de una *casa de memorias*, que conecta pasado presente y futuro. Memorias que toman cuerpo vía las palabras como la materia con la que se construirán las paredes: letra a letra irán ensamblándose en palabras, en frases, en diálogos, en didascalias; Ello propiciará una armazón, una estructura de la casa. Y luego de la armazón vendrá la tapia, mezcla de barro y estiércol, que servirá para cubrir y proteger esa estructura inicial. El construir estas paredes implica fijación en el espacio y en el tiempo. No obstante, las

palabras seguirán allí, vivas, activas, pues son ellas las que permiten configurar las imágenes poéticas, los personajes, de hacer reales sus interacciones. Veamos ahora entonces, cómo configuramos esa casa hecha de ritmo, de palabras, de silencio y de imagen.

4.2. La casa dramatúrgica: aproximaciones desde razón y ensueño

Ahora bien. Siendo la indagación sobre las *memorias femeninas* un componente central de este proyecto, las preguntas que surgen allí, tanto en el nivel de lo biográfico como en el nivel histórico, requieren anclarse en un escenario común; requieren un *topo*, un espacio primero. Y siendo a la vez una pregunta por los orígenes, ya en el plano más subjetivo, debemos encontrar ese lugar fundacional donde el sujeto se comienza a constituir como tal. Y es entonces que llegamos a la casa de infancia, enclave primero del mundo, donde las presencias femeninas rodean la crianza, el cuidado. Donde nos sentimos protegidos, seguros. Donde se realiza la intensidad del habitar.

Así mismo, la casa ha sido el lugar donde históricamente la mujer se ha desempeñado en su accionar. Casa de la cual en este apartado quisiéramos analizar y comprender sus valores, sus potencialidades y sus caracteres y por qué la gran importancia que desempeña en la construcción de todo hombre y de toda mujer en tanto sujeto. La casa, es además uno de los principales enclaves de la memoria donde tienen lugar instantes y sucesos claves de la propia biografía.

Y para ello entramos en diálogo con el filósofo y fenomenólogo francés Gastón Bachelard, quien ha abordado el tema con prolijidad. “La casa es nuestro rincón del mundo. Es -como se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.” (Bachelard, 1957, p. 34).

La casa, ese primer universo, alberga valores fundamentales como el de la protección y el cuidado:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias las que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas. (Bachelard, 1957, p. 36)

Bachelard invita a pensar la casa como un lugar decisivo en el inconsciente humano, en tanto espacio de autoafirmación. Un lugar constitutivo no solo para el mundo de la conciencia sino ese

otro mundo del inconsciente. La casa alberga valores constitutivos para el ser humano pues sancionan su estar en el mundo, su manera de ser y relacionarse con los demás, la casa *afianza*. Por ello regresamos una y otra vez en los sueños a nuestras antiguas casas, que mediante ese viaje onírico al pasado se unifican y se vuelven una sola morada, constituida por todas las casas que habitamos, donde fuimos felices o no, en suma, donde vivimos la intensidad de cada momento. En su evocación la memoria y la imaginación se funden.

La casa como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen en la comunidad de los valores una comunidad del recuerdo y la imagen. (Bachelard, 1957, p. 35)

Esta reflexión la relaciono con aquella de María Zambrano en la cual se habla de ese “lago de calma y quietud”, paraíso primero y perdido donde se alberga la imagen mágica del tiempo sagrado de la infancia, donde se logra ubicar unos valores y principios, unas sensaciones que arraigan el cuerpo a un estar pleno; olores, sabores, sensaciones, imágenes, arrullos que activan y nos invitan a la vida y a la creación incesante de mundos nuevos. Por eso es en la casa donde se construye aquello que para cada uno de nosotros constituye una verdad plena y única que funda nuestra realidad particular, nuestra identidad como individuos y también, funda una memoria colectiva y común de una casa compartida con otros seres amados que son nuestra familia. Este centro de fuerza que es la casa es vital para el sujeto:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias. Multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa [...] Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa”. (Bachelard, 1957; 37)

La casa como espacio protector es el lugar en que recordamos a nuestras cuidadoras, en un tiempo en que su principal tarea era la crianza. Eran esas madres, abuelas, tías, hermanas, las mujeres que nos cuidaban cuando nuestros padres salían a trabajar, con quienes nos sentíamos protegidos y seguros; ellas nos transmitían valores que nos arraigaban a una tierra, a un territorio, a una familia,

a una identidad, a una historia familiar. La casa es ese lugar donde, como diría Simone Weil, nos enraizamos a una identidad familiar y colectiva, comunitaria, en tanto se instaura como territorio compartido que nos asegura y afianza en una tierra, nos conecta a unas creencias, a unas prácticas, a unos valores, a unos imaginarios colectivos. Es decir, la casa nos permite insertarnos en horizontes de sentido común y compartido.

Todos estos son valores asociados a la casa como origen, son el sustento de ese tiempo inagotable que es la infancia. Por más difícil que haya sido la infancia de cada uno de nosotros, hubo en ella momentos donde nos sentimos colmados y protegidos, plenos. Son esos momentos los que más recordamos, los que se atesoran como grandes piedras protectoras que nos sostienen cuando la corriente de la vida esta crecida y nos arroja a remolinos y a corrientes turbulentas. Son esos recodos donde las aguas vuelven a la calma y podemos nuevamente abrazarnos a esas piedras enormes, a esas manos que nos cobijan y nos hacen sentir otra vez anclados en un espacio seguro del universo y del mundo, donde podemos sentir la intensidad del habitar en compañía.

El tema de la casa, ha sido trabajado en los laboratorios con las actrices del grupo, colocando como telón de fondo estas lecturas sobre la casa, de Bachelard. En una de las sesiones emerge esta frase: *“Quisiera volver a casa, a abrazar a mi madre y que todos los problemas desaparezcan”*

En esta frase está contenido el hecho de que la casa como espacio de arraigo nos salva de contingencias, a través de la memoria. Todos estos valores de protección, seguridad, arraigo, hace que volvamos a regresar en los sueños o recuerdos, a esa morada de infancia, a espacio del *sueño* y de *ensueño* como condición creativa del sujeto:

“Cuando se sueña la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de ese calor primero, de esa materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores [...] Nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil en sus brazos”. (Bachelard, 1957, p. 37-38).

Para abonar este motivo, Bachelard cita al poeta francés Rainer María Rilke.

“Casa, girón de prado ¡oh! luz de la tarde
De súbito alcanzáis faz casi humana,
estáis junto a nosotros, abrazando, abrazados”

Por su misma naturaleza simbólica, por el papel que juega en el inconsciente humano, la casa solo puede ser recreada y transfigurada para otros a través de las imágenes, que son el lenguaje de los sueños. Son esos los medios expeditos para hacer patente la casa e ingresar nuevamente a ella.

Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a *¡enseñarlas!* Tal vez se pueda decir todo del presente ¡pero del pasado! La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. Se relaciona con la literatura profunda, es decir, con la poesía, y no con la literatura disertada que necesita de las novelas ajenas para analizar la intimidad. Solo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en una situación onírica, para situarme en el umbral de un ensueño donde voy a *descansar* de mi pasado. Entonces puedo esperar que mi página contenga algunas sonoridades auténticas, quiero decir, una voz lejana en mí mismo que será la que todos oyen cuando escuchan en el fondo de la memoria, en el límite de la memoria, tal vez allende la memoria, en el campo de lo inmemorial. (Bachelard 1957, p. 43)

Bachelard invita a adentrarnos en el ensueño de la casa para reconocer un tiempo primordial que nos es constitutivo y ponernos en una situación onírica, para volver a vivir sus valores, afianzarnos y volver a habitarlos. Es a través del lenguaje de la poesía que logramos recrear esa casa e incluir a otros en esa experiencia, para que puedan compartirla y volver cada uno a su casa de infancia.

Es precisamente a este espacio que queremos acceder, a la casa donde viven nuestras mujeres antepasadas, la cual no tiene una claridad nítida, sino que, como dice Bachelard, permanece en penumbras y eso hace parte de su magia y su poder de atracción; a esa casa ingresamos para escuchar el diálogo entre vivos y muertos, entre memorias de seres ausentes y presentes.

Para poder ingresar en ese espacio en penumbras donde habitan ellas, las mujeres de los años 50, nuestras antepasadas y las sufragistas, a las que solo conocemos por los textos o por los relatos de sus familiares, es necesario acudir a la intuición, al ensueño, a la evocación poética, a la sensación que trae ver sus fotos, de entrar en contacto con sus trajes y objetos, vestigios de lo que ellas fueron. Ello nos permite componer la casa con detalles, secretos íntimos depositados en objetos, en diarios, en plantas, en muebles, en pañuelos, secretos dichos a media voz a una amiga, que hablan de la vida de esas mujeres, para conectarlas con nosotras, con las mujeres de carne y hueso del presente.

Para construir la casa dramaturgica, pues, hay que configurarla, como dice Bachelard, por vía onírica y, como dice Zambrano, a través de la configuración de una poética a partir del tejido de palabras, acciones, personajes que pueblan la dramaturgia. Que pueblan la casa de las palabras.

A la vez, la casa se configura mediante una *memoria activa* que logre extraer esas imágenes primordiales. Hacerlas plenamente comunicable no es posible, pero sí lo es reconstruir esa casa de infancia, a través de la imagen y de la palabra poética. A través de ellas se configura la *casa arquetipal*, sobre la cual cada uno se imaginará la suya propia, o reconstruirá la que tiene en su interior.

Ahora bien, la casa a más de una dimensión espacial tiene una dimensión temporal. Para situar esta dimensión de nuestra casa, traigo a colación, un texto de los filósofos Deleuze y Guattari, quienes en su capítulo “Ritornelo”, de su texto *Mil Mesetas*, analizan la constitución de la casa desde el punto de vista de la temporalidad y de lo sonoro. (Deleuze y Guattari. 2004)

Para Deleuze la casa es un espacio germinativo, donde las fuerzas del caos son mantenidas a raya a través de la constitución de ese espacio nutricio y protector que es la casa.

La casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado. Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas. Ya era así en el caso precedente. Pero ahora son componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. (Deleuze y Guattari. 2004, p. 318)

A la vez, la casa está constituida por una fuerza de intención, una *voluntad* de mantener la vida a toda costa en un interior común conformado por aquellos seres y oficios que hacen parte de nuestra raíz, que refrendan la fuerza de ese espacio donde se alberga y germina la vida. Para que esa voluntad se arraigue se requiere de la formación de un *Ethos*, unos principios y valores familiares que cimentan una identidad compartida en el presente, a partir de una relación con el pasado.

Para Deleuze, ese *Ethos* nos liga al mantenimiento de esos valores y formas de interpretar la realidad, a saberes ancestrales; y nos ancla a unos sueños de futuro, a unos horizontes compartidos: vórtice que se configura en el presente, a partir de la confluencia de las coordenadas de pasado y futuro. Un centro que tiene lugar en el tiempo presente, en el cual damos un sentido de continuidad a los rituales, rutinas y haceres que nos son constitutivos, como si se tratase de una ronda infantil

a la que siempre regresamos, un *ritornelo*, una antigua canción entrañable que nos devuelve a ese espacio y lo actualiza en nosotros.

A la vez, esa casa nos proyecta al futuro, dice Deleuze, pues en el trazado del espacio interior de la casa ya están implícitos vectores que tienden a lanzar a quienes la habitan hacia el espacio exterior. Estos *vectores de fuga* son esenciales a la casa, pues son potencia permanente de apertura de lo *uno*, hacia lo *otro*, de la mismidad a la otredad, y por esa dialéctica es que la casa se mantiene viva, dinámica. En este sentido la casa, como espacio nutricional, donde vive, por ejemplo, una familia, propicia las fuerzas para que los sujetos que la habitan o sea los hijos, pueda lanzarse al mundo y busquen un nuevo centro para fundar una nueva célula, una nueva vida, en la cual, no obstante, conservarán los saberes y legados significativos de la casa anterior como piso de arraigo de ese espacio nuevo. Quiero ahora traer una imagen de una pintura de Paul Klee que expande la idea Deleuziana de la casa como centro de fuerzas, donde convergen vectores y fuerzas que impulsan adentro y afuera:

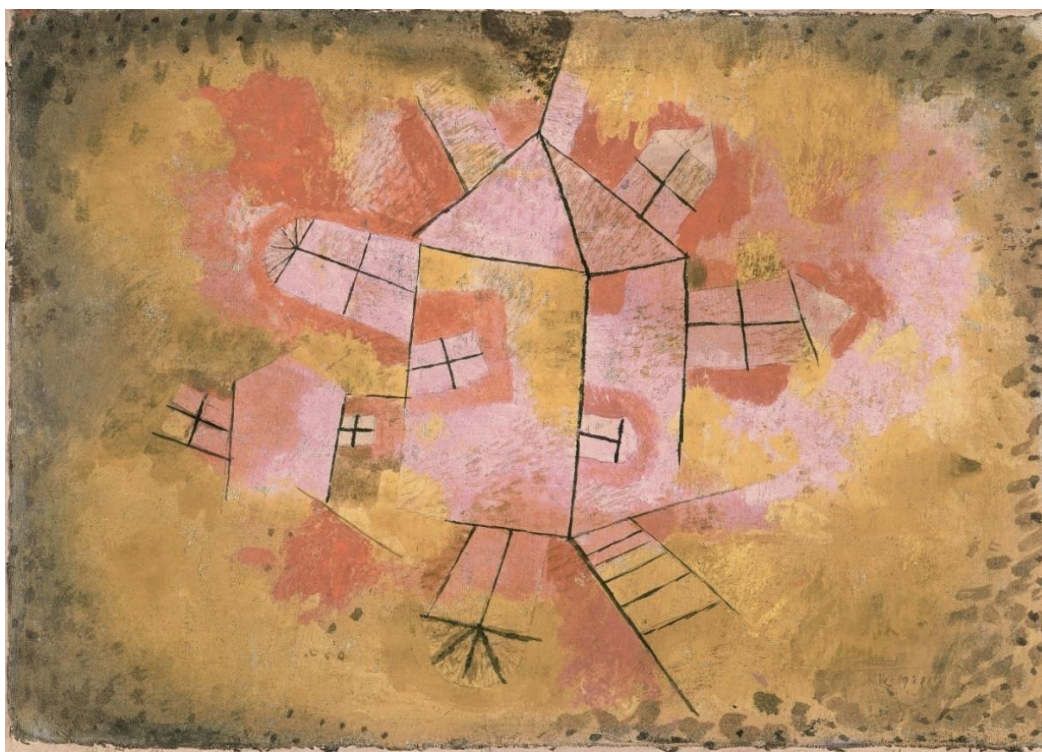


Foto 6. Paul Klee. La Casa giratoria. 1921. ¹⁶

¹⁶

https://www.google.com/search?q=Paul+Klee+La+casa+giratoria&rlz=1C1CHBF_esCO1040CO1040&tbm=isch&source=iu&ictx=1&vet=1&fir=fnl0Gu9iMQvVCM%252CBf6Ni2P1qB1CnM%252C%252Fm%252F0

La imagen nos evoca un remolino, un molino de viento que cuando se sopla gira a los cuatro vientos. El planteamiento de los vectores de fuga parece evidenciarse en los mismos rasgos cromáticos de la casa que parecen regarse, manchar el exterior, lo cual se evidencia en las superficies rosa del adentro que invaden el espacio exterior, como si el territorio casa quisiera ampliarse o expandirse.

El traer estas reflexiones sobre la casa en su dimensión espacial y en sus significados psíquicos y oníricos en Bachelard; cósmicos y antropológicos en Deleuze, permite ampliar la visión sobre la casa que busco construir.

Si conectamos esta reflexión con la de las mujeres antepasados que habitan la casa, veremos que allí se establece una línea de continuidad en el tiempo, reflejada en las distintas generaciones de mujeres que la comparten: en la casa vive la madre, la abuela y la hija.

La casa como territorio contenedor de experiencias y sentidos comunes, puede asumir, para cada una de estas mujeres, acentos distintos: Para la abuela la casa del presente se dimensiona, a partir de *la casa evocada*, la recuerda como era en el pasado, pues allí vivió muchos de los momentos más importantes de su vida: levanto a su familia, sembró el jardín, crio a sus hijos. Para la madre de la niña, su hija, prevalece la *casa habitada* del presente, la que mantiene en pie, la que alberga sus hijos, la que ella muchas veces sustenta y sostiene con su trabajo. Para la hija pequeña, la nieta, *la casa es soñada*, ella vive aun en un mundo de sueños y quizá sueña en el futuro tener una casa distinta, abierta a los cuatro vientos, una casa flotante, voladora. Para la niña la casa es presente de cobijo y a la vez es futuro. Pero también la abuela soñó su casa, de manera distinta a como lo hace ahora la nieta, o como lo hizo la madre. El espacio se vuelve territorio, que adquiere distintas configuraciones según el tiempo en que nos ubicamos para percibirla, porque el territorio es poroso, polimorfo, cambia en sus significados según los sujetos y su relación con ese espacio, En este sentido la casa es un caleidoscopio que asume distintas figuras según quien la vive y la ve.

Estas ideas nos permiten perfilar una casa dramática, un escenario donde convergen las coordenadas de pasado, presente y futuro, donde se establece un diálogo a partir de una acción dramática tejida en torno a la búsqueda del voto femenino.

[g4r8Ik%253BIS5MxEH-yy7mOM%252CYTV4pHwPsG3U8M%252C%253BWWQGdm9f3KLt7M%252CnN1Y8zDG2mIviM%252C%253BuGhPatJz76rL2M%252COXPENbVJA41KgM%252C&usg=AI4-kTqHHE2vN_rvVYmyR-c9iJIFqxF5g&sa=X&ved=2ahUKEwj5yqieocL8AhV0RTABHVnFC_QQ_B16BAglEAE#imgsrc=fnl0Gu9iM_QvVCM](https://www.researchgate.net/publication/354818181)

Diálogo de tiempos: entre un presente, el de la dramaturga, que sería el presente actual, desde donde ella viaja, movida por una especie de presentimiento, a través de una memoria activa, al pasado, de finales de los años mil novecientos cincuenta. Allí se encontrará con unas mujeres sufragistas y con sus abuelas y con otras mujeres de la época, para, con ellas viajar, hasta las infancias de ellas y luego ir viviendo, o siendo testigo de ciertos momentos de sus vidas, hasta llegar nuevamente al presente de la acción dramática de la obra, que es a finales del año 1957, año en que, por primera vez en la historia de Colombia, las mujeres pudieron votar.

En este diálogo, la casa se configura como túnel que conecta el pasado y el futuro desde la dimensión del presente. Habitáculo donde podemos reconocer esas marcas del tiempo y entrar a percibir **La casa evocada**, donde vivieron las abuelas sus infancias, **la casa habitada** en el presente de los años cincuenta y **la casa soñada**, la casa futura hacia la cual caminamos, en tanto utopía.

En esta conjunción de coordenadas pasado, presente y futuro se avizora un espacio dramático no lineal, superpuesto, yuxtapuesto, fragmentado, donde se establece ese diálogo de presencias y ausencias.

Se trata entonces de construir una morada, una casa dramática como dispositivo constructivo, como artefacto poético. Morada que actúa como *contenedor* de memorias y de historias, de personajes y relaciones, donde puedo tejer recuerdos de infancia, situaciones que aparecen en los textos, relatos de las mujeres del grupo sobre esa época, relatos de mi madre, lecturas, imágenes que se suscitan en el encuentro. Tejer esa casa me permite ingresar en ella, conectarme con mis mujeres ausentes y con las sufragistas, quienes, aunque físicamente ausentes, están presentes en la memoria colectiva de muchas mujeres de nuestro país.

Ingresar en la casa me permitirá avizorar las casas de otras mujeres. Casas espejeantes, que aparecen en la distancia. Espacios que se van armando y reconfigurando con el ingreso de cada personaje. Ello supone entrar en conexión profunda con ellas, con esas mujeres ausentes y con las mujeres que me rodean en el presente, y conmigo misma. Porque esa es la vocación de nuestra casa, ser un conector de diálogos y memorias femeninas que nos lleven a conocernos y hermanarnos un poco más como mujeres.

Ingresar en esa casa en penumbras del pasado, en el que ellas habitan, para escuchar sus cánticos, sus *ritornelos*, sus voces, para percibir sus silencios, y las imágenes que quieren regalarnos, es viajar para morar entre ellas, reconfigurarme en ese diálogo y reconfigurarlas, en el acto dramático de decirlas una vez más.

4.3. La casa habitada: casa de tapia

Hemos hablado de la casa en su dimensión simbólica, filosófica, poética. Volvamos ahora a la dimensión material de la casa, a su factura y artesanía, lo cual me dará pie para hablar un poco de la estructura de la casa, los materiales, los instrumentos y los procesos de construcción.

La casa de tapia es un modelo que me dará pie para hablar de la metodología o mejor el procedimiento, del dispositivo para hacer esta construcción dramática

Para abordar este apartado, investigué cómo se construía una casa real, de tapia, en su estructura física, que componentes tenía y qué materiales se requieren para hacerla. Conocer este proceso me dio la idea de hacer una analogía entre la forma como estas casas se construyen y la forma como construyo esta casa dramática, los materiales que preciso, las preparaciones, los acabados.

Elegí la casa de tapia pues es el material de las casas campesinas y de la ciudad de Medellín en la época de los años 50. Y también es el material del cual se construían casi todas las casas del pueblo donde viví mi segunda infancia, el municipio de Santa Fe de Antioquia; las imágenes que tengo de casas siempre van asociadas en mi recuerdo a esas casas frescas y amplias de tapia, de un solo piso, algunas con techo de paja y las más modernas con techo de teja. Casas con un enorme salón de recepción y algunas veces dormitorio, la cual daba a un largo corredor, a un lado del cual había cuartos y, al otro lado, un gran patio encementado con árbol de icacos en el centro. Atrás cocina y solar enorme, con árbol de tamarindos o mamoncillos. Casa con paredes blanqueadas, de cal, donde la tierra siempre daba una sensación de frescura durante el día, y de tibieza en la noche.

Fue así como indagando llegue al estudio *Historias de tapias y tapiadores* realizada en 2019 por María Teresa Arcila Estrada, Antropóloga e investigadora del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia, INER.¹⁷ En este proyecto la investigadora realiza entrevistas directas a maestros tapiadores o sus descendientes y conocedores también del oficio, y familiares, del municipio de Santa Helena.

¹⁷ El estudio *Historias de tapias y tapiadores* realizada por María Teresa Arcila Estrada, Antropóloga e investigadora Instituto de Estudios Regionales Universidad de Antioquia, hace parte del estudio *Proyecto Repositorio digital de memoria oral: Raíces, Cultura Silletera - Fase 2* promovido por la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín Unidad de Memoria y Patrimonio y realizado en 2018.

Orígenes de la técnica:

Según el estudio citado, la técnica de la tapia en Antioquia data del siglo XVIII, época en que maestros venían de Bogotá y la ciudad de Antioquia a liderar las cuadrillas de tapiadores y enseñaban el oficio a sus aprendices.¹⁸ En el corregimiento de Santa Helena, algunos campesinos aprendieron este arte al trabajar construcción de las fincas en tapia de los más ricos, pues en ese entonces tener casas de tapia era un lujo que solo podían darse las familias adineradas.



Foto 7. Débora Arango. Casa en construcción.¹⁹

“Con el transcurrir del siglo XIX se produjo un cambio social importante, que condujo del alarife individual a la conformación de grupos familiares que trabajaban en talleres, donde la enseñanza práctica predominó sobre lo teórico, e hizo posible la transmisión del conocimiento de padres a

¹⁸ “Probablemente, su aprendizaje -del oficio de tapiadores- pudo estar ligado con las cuadrillas de trabajadores y oficiales de las construcciones -varias iglesias, los conventos de las Carmelitas Descalzas y de San Francisco, el ayuntamiento, la cárcel, y algunas viviendas- que se emprendieron en la villa de Medellín en el último tercio del siglo XVIII. (Arcila, 2018, p. 14).

¹⁹

https://co.images.search.yahoo.com/search/images;_ylt=AwrFGGrEJPVpkBFwEiBurcgx.;_ylu=Y29sbwNiZjE EcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3BpdnM-?p=D%C3%A9bora+Arango&fr2=piv-web&type=E210CO714G0&fr=mcafee#id=222&iurl=https%3A%2F%2Fwww.galeriaelmuseo.com%2Fespanol%2Fwp-content%2Fgallery%2Fdebor-a-arango-obra-disponible%2Fda-1930-40-casa-en-construccion-3593-cecilia-estrada.jpg&action=click

hijos y nietos.” (Arcila, 2018, p. 14). Fue entonces cuando los tapiadores, que habían aprendido la técnica e incorporado a sus hijos mayores como ayudantes, quisieron hacer sus casas en tapia, con ayuda de algunos de sus miembros de la familia. Fue así como fueron reemplazando los ranchos de bahareque, construcción que había prevalecido durante los siglos XVIII y XIX²⁰ por casas de tapia, pues eran más seguras, confiables y confortables. Se dio una especie de auge de esta construcción entre los años 30 y 60.

Pero ¿cómo se hace una casa de tapia? ¿Qué partes lleva? ¿De qué materiales se construye? Veamos cuáles son estos elementos etapa por etapa, hilvanando la analogía entre la casa material y la casa dramática, como dos formas de construcción que precisan unos procesos, unos componentes y materiales. Sigamos este proceso paso a paso:

Elección del sitio

Lo primero para hacer la casa es elegir el terreno donde se construirá y el criterio fundamental para hacerlo es la existencia en el terreno de fuente de agua propia:

“...en ese tiempo, no se podía hacer una casa, sino donde hubiera agua, agua nativa”. (Arcila, 2018, p. 26)

En la analogía entre la casa de tapia y la casa dramática, interpreto el agua como las imágenes generadoras de la casa y de cada escena, y a la par las motivaciones, las emociones y sentires ligados a ellas. Imágenes que van a cimentar las diferentes formas que más adelante asuma la casa. En nuestra casa, ese torrente de imágenes brota de la fuente del aljibe, una imagen que nos regaló una de las actrices en un laboratorio, un aljibe de agua refrescante que pasa bajo la casa y que provee el proceso escritural de borbotones de imágenes. A él acudo para buscar el agua que en cada momento se va necesitando para irrigar y refrescar la escritura.

Otro factor importante para elegir el lugar donde asentaremos la casa es que tenga “divisa”, paisaje, que permita una vista amplia y panorámica.

En nuestro caso, esta divisa es el *punto de vista* desde el cual construyo esta escritura, que es el de una dramaturga, mujer adulta que desde su presente formula preguntas a un pasado concreto, que se enmarca en la época transcurrida entre los años 50 y 60, para reconstruir el acontecimiento del

²⁰ La casa de bahareque era una técnica proveniente de las comunidades indígenas que habitaban la región, durante el periodo de la colonia. Estas casas se hacían básicamente con pilares estructura de madera, emboñigado y el techo era de paja. Pero eran menos resistentes y más frágiles ante los temporales. (Arcila, 2018: 14).

voto, como pretexto para indagar en las memorias de sus mujeres antepasadas, que son parte de sus propias memorias.

El Piso de la casa:

Una vez se ha encontrado este lugar especial y único con agua y buena divisa, que por su entorno es apto para construir, se prepara el terreno lo cual implica hacer el banqueo, aplanarlo y limpiarlo, asegurándose de que tenga buenos cimientos.

En nuestro caso, el piso de la casa es de tierra, y ha sido reforzado por un entramado de lianas naturales que forman una red que amarra el piso en su interior. Son estos los fundamentos artísticos y filosóficos que guían el proyecto. Y ese piso se afianza en algo más profundo que son las raíces. que dan profundidad a la construcción, la arraigan en un territorio creativo particular. Raíces que me constituyen: de maestros, de prácticas pedagógicas en las comunidades, de la práctica teatral de nuestro grupo Fémina ancestral, de las cuales se habló al principio. Son esas las raíces que arraigan el piso de la casa al terreno.

Una vez listo el piso, esa superficie densa y a la vez porosa, permeable, ya se tiene la base para empezar a levantar la construcción escritural en lo vertical para que tome altura.

Los muros de tapia:

Esta técnica tan antigua de los muros de tapia, aunque parece simple es bastante compleja, pues el material debía ser muy especial:

El material en el que se hacia esa tapia] era una tierra amarilla... Por ejemplo, una capa de estas tiene por ahí tres capas antes de encontrar la buena para la tapia, hay una que es la negra, hay otra que es como amarillosa que es como una que le dicen caballuna, después sigue una que es arcillosa, que es barro, no sirve, hay que buscar más abajo del barro que hay una que es la peña. (Arcila, 2018, p. 30-31) ²¹

Este testimonio de don Antelmo, campesino conocedor del arte de la tapia, señala la importancia de encontrar la buena tierra para hacer las paredes de la casa. Para hallarla que excavar profundo a través de varias capas hasta encontrar la tierra de peña, que da buen amarre a los muros de tapia.

²¹ Testimonio del señor Antelmo Patiño Londoño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2018. (Arcila, 2018. 30-31)

La tierra es, simbólicamente, sustancia primordial que se eleva por paredes para erigir, para proteger y cuidar. Tierra como energía femenina nutricia y fértil que alberga y arraiga.

Continuando la analogía, vemos que, para hallar esta buena tierra, estas materias propicias, habrá de excavar profundo en la memoria, en la historia familiar, en secretos guardados – que quizá no están exentos de dolor. Hay que sacarlos para airear y sanar. También hay que excavar en la historia de las sufragistas, en las crónicas, en los textos y otras fuentes, reconocer, analizar, ir de las capas superficiales a las más profundas, leer a contrapelo los hechos, hasta encontrar sus móviles, sus consecuencias.

Luego de encontrar esa tierra adecuada, se procede a hacer las denominadas *cepas*, pequeñas barreras de piedras sobre las cuales se pondrán los muros, las cuales dan estabilidad y anclaje al muro de tapia. Para mí, las cepas de piedra son principios filosóficos que guían el proyecto.

Sobre las cepas de piedra, se montaba en aquel tiempo el tapial y conforme se iban haciendo los muros uno al lado del otro, hasta que se daba la primera vuelta a la circunscripción de la casa a lo cual se llamaba hilada:



Foto 8. Aspecto de un tapial que se conserva en la finca silleterera Abuela Sarito. Fotografía Jorge Cano. Árbol Visual, 2019.²²

²² <https://raices.patrimoniomedellin.gov.co/oficio/construcciones-de-tapia/#pes-3>

El tapial era una especie de cajón montable y desmontable, que venía a ser la formaleta o molde dentro del cual se hacía el pisado de la tierra en grandes bloques que luego formarían los muros de la casa.²³

Este tapial se llenaba con la tierra y la condición para que quedara apretado era pisar y pisar la tierra con unos mazos de madera de punta plana, llamados pisones. Había que hacerlo con fuerza, muchas veces, pues era esa técnica del pisado lo que garantizaba que el muro quedara fino y estable. Así mismo, al interior del tapial se colocaban maderas que fueran elásticas y finas, como chilco, arrayán, Guayabo. Estos palos se colocaban algunas en dirección horizontal de una compuerta a la otra, cada 30, 40 o 60 centímetros, de abajo hacia arriba del tapial. Antes de terminar se dejaban unos palos laterales disponibles en el muro, que eran los que permitirían hacer el ensamble con el siguiente muro de la hilada, o sea el muro lateral. Una vez se armó el muro se desmontaba el tapial y se procedía a armar el segundo muro y así sucesivamente hasta dar la primera vuelta o “hilada” a lo que sería la circunscripción de la casa. Ahí se dejaba descansar el muro y un día después se empezaba con la segunda vuelta hacia arriba, por encima del muro anterior. Para ensamblar los nuevos bloques de tierra se metían palos de maderas finas y resistentes ahora en forma vertical. A estos palos se les llamaban trabas y eran importantes pues eran los que “tejían interiormente la tierra” para que las estructuras de los muros se mantuvieran en pie.

Continuando la analogía, vemos que la materia que compone el muro de tapia aparte de tierra es madera, que liga y sostiene las paredes internamente. En el caso de nuestra casa dramática, la madera está constituida por las relaciones, los vínculos entre los personajes, gracias a las cuales la acción dramática avanza. Y son esos vínculos ese elemento a la vez firme y dúctil que permite que la construcción no se vuelva rígida y sea resistente a las transformaciones.

En nuestra casa dramática, los muros son las escenas las cuales, como los muros de tapia, han de tener una construcción sólida al interior. El instrumento tapial me parece interesante pues alude no sólo al instrumento en sí sino al proceso de construcción del muro.

²³ “Apostados sobre cimientos hechos en piedra y cascajo a poca profundidad, aunque dependiendo de la altura de la construcción, luego, sobre las bases de piedra se hacía un aparato llamado tapial, formado por un cajón de dos metros, generalmente dos varas de largo y de espesor lo que quisiera dársele a las paredes, a continuación se colocaba la tierra por capas apisonándola con mazos de madera hasta darle la dureza y firmeza necesarias, luego de una capa, se colocaba otra y así sucesivamente hasta llenar el cajón, luego de construir la primera vuelta en lo que era la circunscripción de la casa, se repetía la operación con el tapial hasta lograr la altura deseada, según fuera de uno o dos pisos dejando los vacíos para las puertas y ventanas, dinteles y soleras.” Descripción de un tapial del médico e historiador, don Manuel Uribe Ángel. 1892. (Arcila, 2018, p. 39).

En nuestro caso, el proceso para construir cada escena deberá partir de que ésta es un contenedor limitado, donde es necesario reunir y amalgamar los elementos para darles un buen amarre y anclarlos a la estructura general de la acción. Parte de la artesanía para producir cada escena es encontrar el punto de *ajuste* que precisan los materiales para que la escena quede bien armada, compacta, con una coherencia intrínseca suficiente que de estabilidad a la estructura general de la obra pero que no rebase lo que la escena requiere. Cada escena se ha de “pisar” y “apretar” bien, o sea que ha de tener la síntesis necesaria entre los distintos elementos de manera que funcione en el todo. Y esa síntesis equivale a establecer el dialogo suficiente y concreto entre el texto, las atmósferas, las presencias, los personajes, las acciones, las relaciones e interacciones que establecen. Ahora bien, miremos el paso que sigue para los maestros tapiadores que es el techo.

El techo de la casa

Según el estudio, el techo se comenzaba con una armazón de madera puesta sobre vigas, sobre las tapias laterales de la casa. En su base llevaba maderas de distintos grosores que formaban una estructura firme que evitaba que se abrieran los muros de tapia y, a la vez, formaban el techo de la casa. Luego de la armazón de maderas se colocaba un tendido de varitas o guaduas y sobre éste una capa de helechos y de flores secas de maguey abiertas a la mitad.



Foto 9. Estructuras de la cubierta o techo de viviendas tradicionales construidas en tapia.
Fotografías María Teresa Arcila, 2018

En esta casa dramaturgica, el techo alberga, pero también proyecta esta construcción hacia el exterior y hacia el futuro. Y en este caso, ese techo está dado por los objetivos artísticos y apuestas que guían este proyecto de investigación-creación, que dan un techo de ideas, de apuestas, las cuales apuntan, en este caso, precisamente a construir un escenario creativo y artístico desde donde enunciar, decir, imaginar, un lugar propio como mujer artista y como sujeto político, desde donde agenciarme en la creación dramaturgica. Y ello, de manera paralela a como en los años 50 las mujeres lucharon porque se les reconociera un lugar en la sociedad y no sólo en su casa, un lugar donde pudieran enunciarse y visibilizarse como ciudadanas, y aportar al desarrollo cultural, político y social del país. Y de manera paralela, también, a como las abuelas aspiraban a criar sus hijos, a salir adelante en medio de dificultades extremas. Todos estos sueños y propósitos nos albergan bajo un mismo techo, en un mismo espacio donde muchas mujeres buscamos, a través de las distintas generaciones, afianzar un espacio propio, proyectarnos en nuestras propias vías y aportar a la transformación social, desde ese lugar genuino que como mujeres hemos construido cada una desde su lenguaje, que en este caso es el arte, como escenario de agencia y resistencia.

Recubrimiento del piso:

Volvamos a la casa de tapia. Según los relatos de los tapiadores, después deconstruir el techo de la casa, se construía el piso en piedra, que luego se cubrían con cemento, o madera. En nuestro caso, el piso de esta casa dramaturgica está aún en tierra, integrado por raíces y aplanado. Será necesario montar sobre ese piso de tierra las nuevas narrativas femeninas que emergen en la propia búsqueda con los textos, con los objetos, con la indagación escritural, en el laboratorio personal. Y también los materiales que emergen en los laboratorios de creación grupal. Narrativas que como la madera median y contienen la voz de las mujeres que son base de nuestra casa.

Acabado de los muros: decorados de la casa

Siguiendo la metáfora de la casa de tapia, vemos que, según los maestros tapiadores, una vez estaba ya la casa en obra negra, se procedía al emboñigado de las paredes, con una mezcla de tierra y boñiga para que quedara pareja y lisa. Y ya luego, generalmente se pintaban los muros con cal. Entonces la casa estaba preparada para recibir a sus habitantes.

Una vez habitada el “rostro” de la casa, sus paredes, su fachada, cambian. Sus habitantes dejan en ella sus improntas. Dicen los constructores de las casas de tapia en sus testimonios que, una vez

construida la casa, ésta no llevaba adornos en sus muros. Lo que se le ponían eran postales, recortes de periódicos. Así me imagino las paredes de esta casa: blanqueadas con cal. Sobre ellas hay un collage de objetos diferentes: calendarios de distintos años, antiguas fotografías, posters y pinturas ahora envejecidos. Escritas en los muros, hay palabras, o algún poema escrito en una hoja de cuaderno y pegado en un rincón a escondidas. Quizá pequeños papelitos con pedazos de canciones, esquelas, tarjetas, cromos de chocolatinas, fotos, una que otra estampilla. Alguna carta de amor, algún periódico con una noticia importante, algún recordatorio de algo urgente, una foto de un ser que partió; un mensaje que no llegó a su destinatario: paredes de memoria, que conjugan presencias y ausencias de las y los que llegaron, de quienes se fueron y de quienes se quedaron.

Igual que la boñiga como residuo que es de procesos orgánicos, al mezclarse con tierra se usa para amarrar procesos vivos, los objetos, vestigios del tiempo, se recobrarán ahora para asirse a las paredes de la casa: objetos que hablan por sí solos estarán insertos en ranuras, hendidias, repisas, de adobe, objetos como jaulas, camafeos, relicarios, antiguos relojes, pedazos de máquinas de moler, cofres, aretas perdidas, chocolateras, molinillos, dijes oxidados, viejas muñecas de trapo, trompos, pirinolas, cayanás, objetos irreconocibles que el muro atrapó en sus entrañas. También habrá sectores de tapia desnuda donde el emboñigado se ha caído y se puede ver los materiales primarios de la casa, como retazos de tiempo.

Esos objetos constituyen huellas de las experiencias, de cuerpos que han trasegado por la casa, Son huellas de las manos que labraron la casa como receptáculo de memorias. Esos objetos recobran vida cuando unos nuevos ojos vuelvan a verlos y nuevos cuerpos ingresen, para volver a darles uso en esta nueva casa dramática.

Pilares

En el estudio sobre la casa de tapia encontramos que estas casas no llevan pilares externos y visibles. Estos pilares son internos, van dentro de los muros de tapia, como parte de las trabas, en forma vertical. Ellos son una parte muy importante de la casa, pues conectan su raíz, sus cimientos y su piso, con el cielo, con lo que se proyecta, con el futuro que se quiere levantar y construir.

Los pilares de nuestra casa son visibles y siempre he considerado que son las cinco mujeres protagonistas de la obra. Son ellas tres mujeres sufragistas que son Rosita Turizo, Ofelia Uribe, Esmeralda Arboleda y mis dos abuelas. Una de ellas es María Etelvina Granda, pilar constitutivo de los que soy como mujer, en tanto madre de mi padre. El otro pilar, el quinto, es mi abuela

Margarita Sofía, a quien llamaban Margot, a quien no conocí y solo reconozco por referencias de mi madre, por lo que ella me cuenta de ella. Es un pilar que, pese a que en su momento era pequeño, con esta investigación espero se extienda hasta llegar a la altura de las otras, aunque solo haya vivido la mitad de la vida de las otras mujeres-pilares. En el centro de todo, como un muro carguero, de esos sin los cuales la casa se viene abajo, está la inspiradora de esta historia: María Cano, la mujer incomprendida en su tiempo, en su lucha temprana, quien ni siquiera es llamada sufragista, la loca de las palomas, ante cuya tumba rindo homenaje. Su rostro quedo en el olvido, y aunque su imagen fue tomada como estandarte por partidos que en su tiempo le volvieron la espalda, su figura borrosa quedo gravada en la memoria de las mujeres del país porque fue la primera en poner la voz en un mar de silencio. Ella María Cano, es espejo, refleja por momentos a mi abuela María Granda, otra María, otra loca de las palomas. Sobre las tumbas de las dos Marías este primer homenaje, esta primera casa. Esta casa, en que me busco y construyo *Una casa para María*.

4.3. LOS PILARES DE LA CASA: LAS SUFRAGISTAS Y LAS ABUELAS

CONSTRUCCIONES:

A continuación, presento las primeras aproximaciones dramatúrgicas que hago sobre cada una de las mujeres que protagonizan esta dramaturgia.

Por ahora, utilizo estas narrativas preliminares como acercamiento con lupa a cada personaje, a su humanidad; a sus conflictos y contradicciones.

En el caso de las sufragistas, estas narrativas intentan recoger lo que, a partir de las lecturas sobre cada una de ellas, considero son sus rasgos distintivos, sus fortalezas, sus iniciativas, y sus principales contribuciones a la causa del voto femenino. Por ello hago de cada una pequeña reseña histórica y biográfica de cada una. Esta se acompaña con fotografías de ellas y de objetos que les pertenecían. También reseño la escena que de cada de las sufragistas construí, de manera que el lector pueda reconocer, en el corpus de la dramaturgia completa, la escena en cuestión.

Así mismo, las abuelas aparecen en estas narrativas preliminares, con lo que he podido averiguar en las conversaciones con mi madre y mi hermana, y las pocas fotografías que tengo de ellas. Sobre mis abuelas presento una muy breve reseña al inicio, y adjunto una foto, sin ahondar mucho en su historia, pues prefiero conservar esa “historia en penumbras”, en claroscuro, como algo que

debo tejer para descubrirlo en la acción dramática. De mis dos abuelas, incluyo las fotografías e imágenes de la pintura que asocio con ellas. Luego coloco la escena que de cada una escribí, pues estas escenas a diferencia de las sufragistas tuvieron muchos cambios en la dramaturgia como tal. Estas cinco mujeres que son los pilares de mi casa dramática son:

- María Etelvina Granda: Abuela paterna, madre de Luis Orlando Granda, mi padre.
- Margarita Sofia Rico Bernal: Abuela materna, madre de Astrid Helena Vallejo, mi madre.
- Esmeralda arboleda. Abogada y pionera Sufragista, nacida en Palmira.
- Ofelia Uribe de acosta. Activista y Pionera Sufragista. Nacida en Oiba, Santander.
- Rosita Turizo de Trujillo. Abogada, Sufragista. Nacida en Medellín, Antioquia.

Veamos a continuación las narrativas preliminares sobre mis abuelas y sobre las tres sufragistas, de quienes doy solo la reseña biográfica e histórica y una breve reseña de su escena, porque estas, como tales, están incluidas en la dramaturgia final de la obra, sin mayores cambios. De las abuelas, si presento las narrativas iniciales que sobre ellas escribí, las cuales si cambiaron drásticamente en la dramaturgia final Voces en el silencio.

CAPÍTULO 5. INTROYECCIÓN EN LA CASA PRIMERAS NARRATIVAS Y VARIACIONES

(Dramaturgia 1)

Primer pilar: María Etelvina Duque Granda

Nacida en la región de Ituango, Antioquia, alrededor de 1920. Su madre fue una indígena y su padre era un hacendado muy rico de la región, para quien ella, Teresa, su madre, trabajaba. Al parecer, sus padres fueron asesinados cuando ella era niña, a causa de disputas familiares por tierras, por lo cual ella, María y sus hermanos debieron huir y continuar como niños huérfanos repartidos trabajando en distintas casas de familia a cambio de la comida y el techo. Un altercado con un joven patrón la llevo a huir y después de trabajar en otras fincas de la región se vino para Medellín, casi sin más equipaje que sus dos manos.

Consiguió trabajo en una casa de familia como empleada doméstica. Con el tiempo un patrón le regalo un pedazo de tierra donde ella construyó inicialmente un rancho y, luego, con el correr de los años, lo fue mejorando y convirtiendo en una casa sencilla de material. Ya en ese entonces había nacido su hijo -mi padre. En Medellín trabajó en casas de familia y en algunas empresas de la época, por ejemplo, una empresa de burbujas de navidad, para sostener a su familia, a sus hijos, ya que fue siempre madre cabeza de hogar. Tuvo tres hijos de tres padres distintos: mi padre, Luis Orlando, hijo al parecer de un profesor, y dos tías, Cecilia y Gloria.

Durante toda su vida mi abuela estuvo afectada por crisis y episodios psiquiátricos, al parecer traumas causados por la violencia padecida en los primeros años de su vida. Con mi abuela compartí durante mis primeros años de infancia, entre los 3 y 5 años.

Al crecer, sus hijas emigraron a Venezuela, donde hicieron sus hogares y enviaron, años después, por ella. La abuela murió en San Cristóbal, Venezuela, en 1997 a la edad aproximada de 80 años.



Foto 10. María Etelvina Granda. Foto tomada de álbum familiar. Cortesía Adriana Granda



Foto 11. Historia de un olvido. Débora Arango.²⁴

²⁴ <https://arc-anglerfish-eu-central-1-prod-prisa.s3.amazonaws.com/public/LOEAXEYSSXEYXINMYPYCUY4YEY.jpg>

Una casa para María

Componer y recomponer una casa, Inventarla en medio de la diáspora. Avizorar un punto. Afincarse. Fundarlo. Establecer un lugar de partida desde donde comenzar a armar una vida distinta. Buscar dos palos enormes. Ahí están, son dos bases, arrastrarlos, hacer los huecos. Clavarlos. Ahí están, una vida distinta es posible.

AMAR

Armar

Amamantar

Amedrentarse

Amanecer

asustarse

HUIR

Arrancarse

-arrastrarse-

Soñar

Arribar

arrimarse

TRABAJAR

Agotarse

Empezar de nuevo

Manos

sembrar un Guayabo

afianzarse

arraigarse

ARMAR

de palabras

una casa

De derechos

de ideas

una casa

construida en el aire

una casa para María

Armar una y otra vez la casa. Tener algo ya listo y un día despertar convencida de que no es lo que se busca. Volver a meter un muro aquí, una viga allá, extender la casa a la derecha... o hacia adentro. Limitar la sala para ampliar el cuarto. Cansarse de la sala, verla pequeña de nuevo y querer ampliarla. Poner otra viga y otro muro más lejos, ampliar la casa. Durar años ampliándola porque no se tienen materiales, hay que pedir lo que sobre en las construcciones para ir la armando. Despertar un día y no gustarle, querer de nuevo que sea pequeña para albergar mejor; Reducirla de nuevo. Vender el lote de al lado para poder comer, porque el hambre apremia, como un perro que aúlla a la puerta. Famélico, en los huesos. El perro pide huesos. Se le cierra la puerta. Hay que comer. Ver las paredes de la casa, de nuevo, verla pequeña otra vez. Descubrir que el problema está adentro. La jaula va por dentro.

Abrir la jaula vientre, dejar que salgan los pájaros apresados, recuerdos, frases, imágenes de infancia, todo, todo estaba allí. Pegado a objetos, a papeles, a memorias. Descubrir que todo estaba dentro de ella, como si el cuerpo jaula fuera un museo vivo. Un museo en el que cada objeto sigue su curso secreto en la oscuridad, deviniendo cada vez él mismo, a oscuras. Pero ese objeto para completarse necesita la mirada del otro, que lo completa, que hace de él experiencia, abrirse al mundo para encarnar su misterio, su secreto destino: ser memoria de algo para alguien, ser vestigio, ser memoria.

La mujer necesita sacar sus memorias, reconocerlas para reconocerse. Y de esta manera encarnar lo que se es, lo que siempre se ha sido, la mujer pájaro de Remedios Varo. La creadora de pájaros. Abrir las ventanas y llamar a las palomas que están afuera. Convocar el canto sacando de su pecho antiguas canciones cantadas por abuelas mientras desgranaban el maíz al pie del fogón. Dejar que palomas lleguen, volver a sacar maíz del pequeño canasto. Llamarlas con el cutu-cutu. Solo de esta manera podrá devenir ella misma, con otras. Entrar en el trance del vuelo. Descubrir que la liberación tiene que venir de adentro. Comenzar a mirar detenidamente, uno a uno, cada uno de los objetos de la jaula. Viejos objetos: cada objeto una historia, una memoria que se arma. Armar la memoria como un lego. Cada figura armada es otra casa, otra historia, otra voz, sentir que cada voz viene de una mujer distinta. Mujeres que cada una han dejado sus propias huellas. Están en la jaula. Voces encerradas en el pasado. Claman por salir. Abrir la jaula y soltar las voces.

¡¡¡Es hora de echar a volar las palabras!!!

Volverse paloma. Sentir que se tiene adentro tanto que decir, que se había olvidado lo que se sabe a fuerza de callarlo, decidirse a hablar, decidirse a decir. Decidirse a por fin habitar una casa, una casa hecha de ideas, de palabras, de sueños y esperanzas de futuro. Una casa hecha por manos de mujer.

La mujer-pájaro, creadora de vuelos colecciona bebedizos, con ellos sana todo tipo de heridas, dolores, moretones. Es una cuidandera y aprende sus libros de memoria, para no olvidarlos. También sabe y le gusta escribir. Y aunque se organiza y tiene un lugar para cada cosa, inexplicablemente muchos escritos se le pierden. Por eso escribe y memoriza, memoriza y escribe, para no perder las palabras que continuamente brotan de sus labios en silencio. Las voces que escucha en su cabeza. Necesita escribir para no perderlas en el torbellino del tiempo. Una vez escritas sus palabras garabatean en el papel, se retuercen queriendo pasar de la segunda a la tercera dimensión, y cada vez más fuerte, vibran y se vuelven volátiles. De su pluma brotan pájaros. De vez en cuando vuelen a posarse en ella, queriendo regresar a su patria de origen. Luego sobrevuelan la casa. El interior de la casa. Cada pájaro encuentra su lugar en la casa. De la luz de la luna y la magia de las estrellas los pájaros toman vida, mueven la cabeza, mueven las alas, se agitan, se sobresaltan y alzan el vuelo.²⁵

Ante la venida del mando, del que manda, pero no tiene rostro, solo pies, solo botas negras... la mujer toma los papeles que ha escrito, se los traga, sin masticarlos, los papeles están en su vientre. También los objetos... los guarda, los apilona, los arrebujá, en la jaula. Cierra la puerta de la jaula, les pone una tela. La cubre, la esconde. Su vientre de jaula ha quedado resguardado. El mando entra con sus hombres, todos con sus botas requisando todo.

El mando y sus hombres descubren algunos papeles que quedaron allí, sacan todo lo que encontraron, incluidos los papeles, afuera de la casa. Dice que son pasquines rojos. Los apilonan, les rocían gasolina, hacen una hoguera con ellos. La hoguera eleva al cielo sus llamas. Lame las paredes de la casa. Pero ella permanece intacta. Podría quemarse, pero no lo hace en un principio. La casa resiste las llamas, solo sé quema un muro tal vez dos o tres. Luego cede y se prende toda la casa. Pero lo fundamental queda. Algunos palos, algunas cosas que se salvan. Y lo principal el piso.

María vuelve a construir su casa sobre los escombros de la anterior. Limpia bien el piso porque estaba lleno de ceniza. Ahora la hace un poco diferente. El techo de otra forma, ahora plano, no

²⁵ Esta imagen está inspirada en la obra Creación de las aves, de Remedios Varo, 1957. Ver p. 88

inclinado. No sabe cómo aprendió la construcción, pero sabe hacerlo. Ahora ella es la constructora de mundos. No se sabe cómo aprendió todo lo que sabe... ¡ah! ¡pero lo sabe! cae en cuenta de saberlo mientras lo hace... recuerda muchas cosas que creía olvidadas y que ahora con el movimiento de sus manos y su cuerpo recuerda. Porque todo estaba allí, en un saber que aún no habitaba la conciencia, como guardado o enterrado en la tierra del cuerpo, pero allí estaba. Recuerda que tuvo un saber y lo pone en esas paredes, lo vierte en la casa, recuerda que su padre construía... pero sobre todo que su abuela tejía, que el tejido le viene de ella. Entonces teje un nuevo nido, se vuelve a tejer una nueva vida con él, llevando a rastras a sus dos polluelos cuyos colores se complementan. Una polluela es hembra, muy negra y muy pequeña. Se aferra a ella. Es cariñosa, es toda amor. El otro polluelo es color cobrizo, tiene el pico puntiagudo, como una gran nariz, y el pelo aindiado, como el de ella, el de María, mejor dicho, su segundo polluelo es igualito a ella... y ese polluelo llama su atención porque tiene un mirar inteligente, profundo, como si quisiera penetrar la profundidad de las cosas, de la materia misma del mundo, comprenderlo todo, descifrarlo todo con sus ojos profundos y pequeños. Ese es el polluelo dos. Por ellos lucha, porque ellos han salido de su vientre y ahora son parte de ella. Por ellos se levanta cada mañana a asear las casas. Las casas de las señoras ricas... que también tienen sus polluelos, que viven en sus casas prestadas, en la opulencia, pero también de arrimadas porque en el fondo saben que esas casas no les pertenecen. Señoras ricas que luchan para que sus voces sean escuchadas en medio de un mar de silencio. Señoras hermosas y pálidas encerradas en sus casas: ataviadas, llenas de perfumes y joyas, que se callan cuando ellos llegan, tan cansados, para no perturbarlos. Señoras que se sienten presas, que viven también sus pequeñas y grandes angustias cotidianas en medio de sus opulentas y doradas jaulas.

Querer escuchar a otras, querer reconocerse en la historia de esas otras. Invitar a su casa a otras mujeres cuyas voces estaban olvidadas en la jaula. Descubrirse en una misma raíz, una misma identidad. Mirarlas a la cara, tocar sus manos también callosas, sus pies también cansados. Poder reconocerlas para reconocerse. Compartir la casa, la casa común. El suelo común. Una casa nuestra, un territorio propio abonado por nosotras.

En ésta, la otra casa, la del relato, la que la autora construye mientras escribe, para poder devenir ella misma, para reconocerse mientras las reconoce, a ellas, a las mujeres que originan esas voces, en esa casa hecha de letras, y de teclas y de dedos que martillean al amanecer, en esta

casa se escucha la voz de María cano, superpuesta a la imagen de la abuela María Etelvina Granda.

María: Vengan mujeres, vengan, ha llegado la hora ¡Es el amanecer y hay mucho por hacer! Vengan palomas, vengan, aquí cada una tiene su sitio...

María saca maíz de la batea. Llama a las palomas. Cutu-cutu-cutu.

Su voz se vuelve canto. Un alabao que llama a las voces que se albergan en medio del silencio. Un silencio solo interrumpido por el canto de María.

De la sombra que circunda las casas van apareciendo mujeres cargando jaulas ellas mismas, silenciosas, cargan su fardo en la espalda, el peso las inclina. Tambalean, rodeadas de sombras, logran sobreponerse y logran llegara la orilla de la luz. Permanecen indecisas, una de ellas logra poner un pie en la luz, sorteando el umbral de sombra. Su cuerpo ingresa por partes a la luz. Ahora está completamente en ella. Al lado de la casa. Las otras que permanecían en la oscuridad se animan. Hacen lo mismo. Salen de la oscuridad e ingresan a la luz. Permanecen en el umbral de la casa palomera.

Variación 2

Sonido de pasos que se acercan, ingresando desde el fondo del escenario, que está en penumbras, y van avanzando hacia el proscenio. Al sonido de esa marcha de pasos se van aunando nuevos sonidos de pasos, lentas primero, incrementando la velocidad mientras avanzan. De repente hay un silencio. Suena una carrera de tacones, suenan distinto; al llegar los otros reinician todos y continúan la marcha a un mismo ritmo. La luz va aumentando paulatinamente hacia proscenio en su intensidad. De nuevo silencio. Se escucha el sonido de unos zapatos distintos que se acercan al escenario. Ingresas una mujer de zapatos rojos marcando un ritmo alegre, los otros pasos que ya venían en marcha se van uniendo a ese ritmo. Ahora todas siguen caminando más rápido al sentir la proximidad de la luz, siempre hacia adelante. Ahora podemos ver a las cinco mujeres que avanzan con paso decidido y cada vez más sonoro, hacia el frente. Al llegar a proscenio las mujeres se detienen mirando al auditorio. Ahora el convivio empieza, ya todas han llegado.

FIN

*Segundo pilar: Margarita Sofía Rico Calderón**De mi abuela Margot se sabe mucho menos que de la abuela María*

Su nacimiento fue en Ciudad Bolívar, Antioquia, aproximadamente en 1922. Según la historia familiar era hija de un gran hacendado “Papa Tiberio” quien murió joven y dejó a su esposa, “Mamá Sofía”, con más de seis hijos. Esos hijos habían sido criados inicialmente por su madre “mamá Mercedes” ya que cuando se casó, Sofía tenía apenas 14 años y solo sabía jugar muñecas. Un tiempo después de la muerte de Tiberio Rico, Sofía, la viuda, quien aún era muy joven, encomendó la administración de sus bienes y propiedades a un albacea quien, con maniobras administrativas y financieras, se quedó con todo.

En estas circunstancias ella y su familia se vieron en la necesidad de irse al pueblo, y abandonar su finca. Pero era difícil para ellos ser ricos “caídos en ruina” por lo que su familia se trasladó a Bogotá. Allí Margot, una mujer que fue famosa por su belleza en su municipio, vivió una vida “acomodada” hasta conocer a Jesús Vallejo, ingeniero civil exitoso especializado en Estados Unidos con la fundación Rockefeller, con quien contrajo matrimonio.

La abuela Margot se sumió en su casa, ya que a Jesús no le gustaba que saliera, pues quería que se dedicara exclusivamente a su única hija es decir a mi madre Astrid Helena. A causa de su situación, al parecer, Margot comienza a padecer episodios depresivos frecuentes, por lo cual estaba medicada. Una de esas crisis le sobrevino al perder a una niña que falleció a pocas horas de nacida, por problemas de salud. Esta situación la acongojó mucho y fue así como entro en una depresión fuerte. Falleció, al parecer, como efecto secundario de la medicación psiquiátrica que se le suministraba, la cual ocasionaba graves daños cardiacos.

Años después mi madre supo que, al morir su madre, estaba embarazada de quien hubiese sido su única hermana. Murió aproximadamente a los 35 años, en octubre de 1957.



Foto 12. Margarita Sofía Rico Calderón. Ciudad Bolívar Antioquia, 1922-1957.
Foto tomada de Álbum Familia. Cortesía Astrid Vallejo

Margot y el mar

Margot es blanca. Estatura media, delgada pero alentada y ágil, como buena muchacha de campo. Su cabello le cae sobre los hombros en bellos crespos ondulantes. Lo lleva recogido con ganchos, a la altura de las sienes. Sus ojos brillantes, su rostro iridiscente y sonrojado. Zapatos a medio tacón, vestido de flores, pueblerino. Romántica. Le gusta escribir poemas y versos inspirada en la pluma embriagadora de José Asunción Silva.

Esta mañana la sorprenden las 8.00 todavía en cama. Su rostro reposado aún, dibuja una sonrisa en sueños. En sus adentros está cruzando el río que separa los linderos de la finca de su familia del pueblo. Va acompañada de su hermana y sus primas que van cruzando, tratando de no mojarse el vestido de domingo.

El río esta crecido. Sus aguas frías y cristalinas saludan la mañana y las piernas que cruzan su cauce, para ir a la misa de doce del mediodía. El río juega, se aleja y se acerca a las piernas de las chicas. El primo Heriberto, jolgorioso, mete su mano en contracorriente del río y lanza una explosión de agua. El otro primo responde con otro palmo de agua y luego lo hace Efraín. Ahora todo son chapoteos, gotas de agua asperjadas en el aire fresco de la mañana y risas de las chicas. Los vestidos mojados, sin poder contener la risa. Hasta Teresa se orinó en el río de tanto reír. La risa cruza el rostro. Las campanas suenan a lo lejos, la brisa fría entra por la persiana abierta, elevando la blanca cortina de velo por sobre la cama. Una gota de agua sobresalta el sueño de Margot que abre los ojos todavía con la risa en los labios. Se incorpora, se alisa con la mano los crespos alborotados. Pone las piernas en el piso helado y camina para ir a cerrar la ventana. Se acuesta de nuevo y se cubre completamente en la fría mañana citadina y gris y vuelve a cerrar los ojos bajo las mantas para conservar en la memoria todavía fresca la imagen última del chisporroteo del agua.

Tras unos segundos se descubre de nuevo ya sin poder dormir más. De nuevo se incorpora y se dirige hacia la ventana. Se asoma. Ve la calle 13 un poco lluviosa, aunque ya, asomándose por los cerros del Oriente, los rayos tímidos del sol. El sonido alborotado de las campanas perturba el aire.

¿Por qué no se callan?

Margot se pregunta ¿qué día es hoy? ¿Por qué tanto jolgorio?

Hay un aire nuevo en el ambiente. Margot recuerda que hoy es domingo. Recapitula:

¿Por qué es un día especial? Va al armario y comienza a vestirse automáticamente, convencida de que mientras se vaya vistiendo va recordarlo. Una vez despierta y vestida, y sin una pizca de sueño, se acordará de por qué esta vestida y sin ganas de quedarse en casa.

Hoy será su mejor gala: un vestido azul turquí como la mañana. Como esa flor con nombre de mujer. ¿Cómo era? Hortensia, era el otro nombre que su madre había elegido para ella antes de llegar a su nombre definitivo. Hortensia, como el de su abuela materna, que tuvo que criar los hijos de su madre, pues cuando fue teniendo uno a uno sus ocho hijos ella tan solo sabía jugar a las muñecas. Cuando tuvo el primero apenas tenía 14 años.

“¡No quiero llamarme Hortensia!” -dice Margot para sus adentros- ¡No quiero repeticiones inclementes de viejas historias que nos martirizan! No, gracias. No quiero tener que criar hijos ajenos con el pretexto de que está en nuestro instinto”. Entonces cambia su vestido por uno amarillo, como su nombre: Margarita.

Pasa las manos por su vestido para alisarle los pliegos, con una sensación calmante, acogedora. Recuerda que fue el vestido que le dio su madre, cuando había cumplido los 19 años.

Deja el vestido sobre la cama, va hasta la ventana y ve la turba de mujeres cruzando presurosas por la calle 13.

¿Qué van a hacer?

¿Por qué tantas?

¿Por qué tanta emoción en sus pasos? ¿por qué van en grupos grandes o pequeños, pero todas en grupo? ¿Por qué llevan sus carteras y pisan fuerte? ¿Por qué van tan animadas, juntas, hablando cada una cada vez más alto?

Margot se sobrecoge. Siente en la boca del estómago un levantamiento, son las mariposas. Como cuando conoció por vez primera a Jesús, pero esta vez son más, de muchos colores, se levantan en ella. La espuma de su vuelo la atraviesa.

Recuerda ¡Ya sabe que día es hoy!

Es primero de diciembre de 1957.

Fin

Octubre de 2022

Tercer pilar: Esmeralda arboleda

Palmira 1921-Bogotá 1997

Nacida en Palmira, Valle del Cauca. Primera Abogada egresada de la Universidad del Cauca, especializada en Estados Unidos en Derecho administrativo. Fundadora de la Unión de mujeres de Colombia en 1953. En 1953, bajo el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, Esmeralda redactó, junto a Josefina Valencia, un Memorial que contenía las razones que refrendaban la necesidad del Sufragio femenino, en términos políticos y constitucionales. Con este memorial recorrieron el país, recolectando más de cuatro mil firmas a favor de esta causa.

En 1954, Esmeralda y su grupo presentaron el memorial ante la CEC: Comisión de Estudios Constitucionales. En aquel entonces, bajo el gobierno militar del general Gustavo Rojas Pinilla, al no haber congreso de la república, que había sido disuelto por Mariano Ospina Pérez en 1947, y de que el gobierno de Laureano Gómez mantuviera ese cierre, era la ANAC, Asamblea Nacional Constituyente, la encargada de aprobar las leyes de la nueva Constitución Nacional, bajo la asesoría de la CEC que era la comisión que analizaba y recomendaba los proyectos políticos que debían ser sometidos a votación. Esmeralda y Josefina presentan ante la CEC el memorial ya estructurado como Proyecto de plenitud de derechos políticos para la mujer, en el mes de marzo de 1954; tras intensos debates, donde Esmeralda defiende el proyecto del voto femenino a través de contundentes discursos, se logran la aprobación del proyecto en el mes de julio, y la comisión pasa el proyecto a la ANAC para ser sometido a debate.

Ante un requerimiento presidencial de Rojas Pinilla a la dirección del partido liberal de pasar una terna de nombres de mujeres liberales, para elegir una que los representaría ante la ANAC, Esmeralda fue incluida en la terna. La razón de esta petición era que Rojas Pinilla quería que, si ya había sido designada como mujer constituyente a Josefina Valencia, que era conservadora, también hubiera en la ANAC una representante del partido liberal. Fue así como Esmeralda Arboleda fue elegida por Rojas Pinilla como mujer representante liberal en la ANAC, ante el clamor y la presión de miles de mujeres de Colombia, que, a través de cartas al presidente de la República, manifestaban su respaldo a Esmeralda y la designaban como vocera legítima de las mujeres del país para defender la causa del voto femenino.

Esmeralda fue miembro de la ANAC, junto a Josefina Valencia, entre agosto de 1954 y noviembre de 1955. Fue la mujer que sustento y defendió con sus discursos ante la ANAC, la

propuesta política de la ciudadanía plena y del derecho al voto de la mujer. Con el respaldo de cientos de mujeres agrupadas en organizaciones lideradas por las sufragistas Ofelia Uribe, Berta Hernández de Ospina y María Currea de Haya, entre otras, Esmeralda y Josefina, logran la aprobación del proyecto del sufragio femenino, bajo la ordenanza 3 del 1954.

Luego de este acontecimiento, se dieron varios episodios donde Esmeralda manifiesta una posición contraria a la Rojas Pinilla y a un gobierno que ya empieza a manifestarse abiertamente dictatorial. Uno de esos episodios es que, aun siendo delegada de la ANAC, Esmeralda participó de la marcha de protesta de las mujeres ante el cierre de los diarios El Tiempo y El espectador, ordenado por el gobierno de Rojas Pinilla, la cual fue disuelta por el ejército con mangueras de agua y gases. Éste hecho, entre otros, así como sus posturas ocasionaron la destitución de Esmeralda Arboleda de la ANAC en noviembre del 1955.

Entre 1955 y 1957 crecen las medidas represivas por parte del gobierno, así como la ola de violencia en el país y la persecución a los líderes sociales. Ese año Esmeralda misma sufre amenazas y persecución política. Ella y su pequeño hijo a quien en una ocasión le lanzaron una piedra en su ventana que cayó a su cuarto, en mitad de la noche. Pese a ello, la labor de Esmeralda continuó entre medidas de protección de amigos y familiares, en la campaña de cedulação y educación política de las mujeres, con miras a las siguientes elecciones que habían quedado pospuestas por Rojas Pinilla hasta 1958.

En enero de 1957, estando en el Valle del Cauca con su familia en fiestas de año nuevo, Esmeralda sufre un atentado contra su vida, por lo cual debe exiliarse con su hijo en Estados Unidos. En el mes de octubre, una vez que había sido derrocado Rojas Pinilla, regresa al país y trabaja a favor del plebiscito de 1957 donde se refrendarían muchas de las leyes emitidas por el gobierno de Pinilla y, lo más importante, se ratificaría el derecho al voto de la mujer. Es así como el primero de diciembre de 1957, por primera vez en la historia del país, la mujer acude a votar en las elecciones, con altos porcentajes de participación. A partir de allí, Esmeralda continua su carrera política, siendo nombrada senadora y luego ministra de Comunicaciones, bajo la administración de Alberto Lleras Camargo. Luego continua su trabajo a favor de las mujeres, realizando estudios para instancias como la ONU y la Unesco, los cuales fueron luego carta de trabajo de importantes conferencias del movimiento feminista internacional, como la de las conferencias de México (1975) y Copenhague (1980).



Foto 13. Esmeralda Arboleda Ante la CEC, comisión de estudios constitucionales, en 1954. ²⁶

²⁶ Fotografía tomada del artículo *Esmeralda Arboleda: Una mujer de nuevos caminos*. (Laverde, 1997, p. 4)

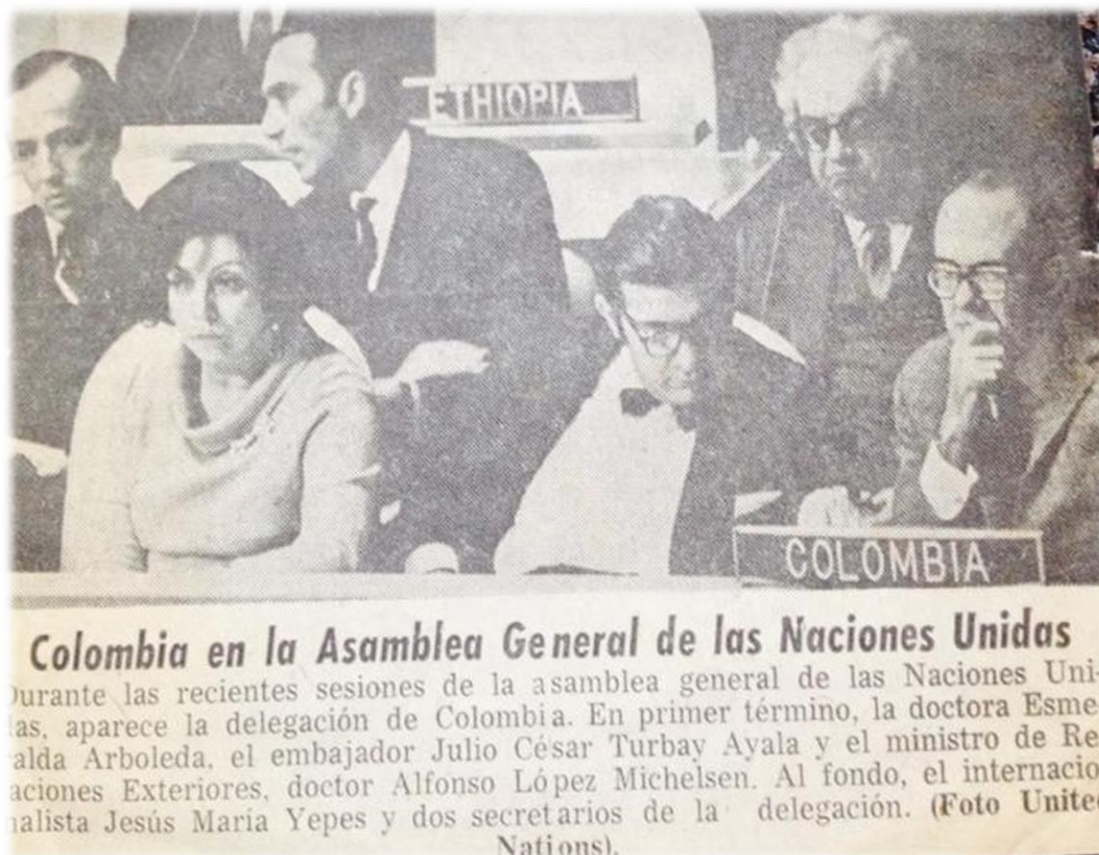


Foto 14. Esmeralda Arboleda como parte de la delegación colombiana ante la Asamblea General de la ONU en Nueva York²⁷

²⁷ De Organización de las Naciones Unidas - Recorte de Periódico, CC BY 2.5 co, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36139487>

LA CASA ESMERALDA



Reseña de la escena la casa Esmeralda

Es 1 de diciembre de 1957. La acción se sitúa en el cuarto donde vive Esmeralda Arboleda, en Bogotá, después de su regreso del exilio en los Estados Unidos. Hoy es una fecha especial, largamente buscada por Esmeralda y las demás sufragistas del país: es el día del plebiscito nacional, donde se refrendarán el voto femenino y otras leyes promulgadas por la ANAC bajo el mandato del militar Rojas Pinilla: Al tratarse de una dictadura, el gobierno, Frente Cívico Nacional, pretendía suspender las leyes aprobadas durante ese gobierno, hasta que no fueran ratificadas por el plebiscito. Acción que establecería también el Frente Nacional, sistema de gobierno bipartidista que se turnaría el poder cada cuatro años, de manera sucesiva.

Aquel primero de diciembre se refrendaría también la ley que levantaba la restricción del voto a la mujer colombiana, bajo la ordenanza 3 de 1954. Aquella conquista que se les había prácticamente ido de las manos a las mujeres, al ser primero aplazada por Rojas Pinilla y luego declarada inconstitucional por el nuevo gobierno. Este día sería por fin realidad el sueño y las mujeres colombianas podrían acudir las urnas electorales en calidad de ciudadanas.

Esa mañana Esmeralda prepara su discurso de cierre de la jornada, donde hace un recuento de las luchas de las mujeres por el voto y la importancia de esta fecha. Nubes de incertidumbre atraviesan el horizonte de Esmeralda, aún está agobiada por el recuerdo del atentado de que fue víctima unos meses atrás, en enero de 1957. Entre sus diálogos con el espejo, aparece Simone de Beauvoir, amiga frecuente de Esmeralda, quien la acompaña en sus reflexiones cotidianas, desde un umbral entre la ficción y la realidad. Desdoblamiento de presencias: Esmeralda dialoga con Simone acerca de sus incertidumbres, sobre el momento histórico, sobre ser mujer, sobre el amor, sobre las fuerzas que se solapan para actuar contra las reformas sociales y políticas. La zozobra de la Esmeralda llega a su punto máximo cuando la visión de Simone la abandona y dos pájaros agoreros ingresan en su espacio con sus chillidos, dejando al descubierto que la amenaza no está sólo en su recuerdo de Esmeralda y que fuerzas oscuras intentan echar por tierra sus causas y las de tantas mujeres colombianas. El claxon de un automóvil suena afuera, sacando de sus turbios presentimientos a Esmeralda, quien parte rumbo a atender las mesas de votación.

En la dramaturgia esta escena es denominada La Casa Esmeralda y esta sin mayores cambios de la forma como se concibió en estas narrativas preliminares.

Cuarto Pilar. Ofelia Uribe



Foto 15. Ofelia Uribe, joven²⁸

28

https://co.images.search.yahoo.com/search/images?p=Ofelia+Uribe+de+Acosta&fr=mcafee&type=E210CO714G0&imgurl=https%3A%2F%2Fwww.biografiasyvidas.com%2Fbiografia%2Fu%2Ffotos%2Furibe_ofelia.jpg#id=6&iurl=http%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-Ka-dzSaSQ-M%2FTY-nAPeuBUI%2FAAAAAAAAAAY%2FChQCqJuT9Vc%2Fs1600%2Fofelia_uribe%2B_deacosta.jpg&action=clic

Ofelia Uribe, nace en Oiba, Santander del sur, en el año de 1900. Desde pequeña, fue a vivir con su familia al Socorro, a una finca en el campo donde jugaba todo tipo de juegos con sus hermanos, nadar, hacer tiro al blanco, correr, pues era la consentida de su padre, a pesar de que su madre no aprobara esos juegos. Desde ese entonces comenzó Ofelia a comparar el trato hacia la mujer y hacia el hombre. (Laverde & Sánchez, 1986, p. 28).

Durante su adolescencia su indignación al respecto creció por el hecho de que las lecturas, eran diferenciadas por género. Así que leía los libros de sus hermanos a escondidas, siendo su autor favorito José María Vargas Vila, que era prohibido en su época. Ofelia se graduó como normalista en Santander, la única formación que había para una mujer que deseara estudiar. Cuando Ofelia terminó la escuela normal en 1917, ella y su madre colocaron un colegio en San Gil, pero, al ser ambos padres liberales, no conseguían subsidios de la municipalidad, pues el gobierno era conservador. Tuvieron que cerrar el colegio e irse para Miraflores, Boyacá. Allí conoció a Guillermo Acosta, abogado a quien consiguió un cargo de juez en un juzgado en San Gil y se preparó de manera autodidacta y con él para ayudarle en las tareas del juzgado, logrando despachar entre ambos 900 expedientes represados, condición para conservar el cargo.

En 1930, Georgina Flechter, reconocida activista colombiana, logró que el movimiento internacional feminista otorgase a Colombia ser la sede del cuarto Congreso Internacional Femenino y, luego de muchas gestiones, logró la autorización del gobierno. Fue así como se celebró el congreso en Bogotá, en diciembre de ese año. Ofelia participó como delegada de Santander con una ponencia a favor de la ley de capitulaciones matrimoniales que daba derechos a la mujer casada sobre el manejo de sus bienes y su independencia económica. El proyecto fue aprobado en 1932 tras intensos debates en el gobierno de Enrique Olaya Herrera, primer presidente liberal al poder después de 45 años de Hegemonía conservadora.

La siguiente lucha de Ofelia y sus compañeras fue el derecho ir a la universidad logrando que se expidiera en 1933 el decreto. Más adelante, en 1936, bajo el primer gobierno de López Pumarejo, Ofelia y su grupo trabajaron por una reforma que de ley que permitiese que la mujer pudiese ejercer cargos públicos que tuviesen anexa jurisdicción y autoridad, la cual, tras intensas oposiciones y debates, lograron se aprobase.

En 1937 se fue a vivir a Tunja con su familia y gracias a su amiga, Anita Castro, y su esposo Pompilio Sánchez fundó el programa radial “La hora feminista”. El revuelo fue total en la sociedad Tunjeña, y la audiencia alta por lo vigente del debate. Para hacerle contrapeso, las

conservadoras pusieron “La Hora Azul”, la cual estaba dedicada a elogiar las modosas virtudes femeninas. Entonces prohibieron la transmisión; Pompilio creo un espacio radial independiente, donde Ofelia podía seguir exponiendo sus ideas.

En 1944, Lucila Rubio de Laverde, y su organización presentó al presidente un memorial que reclamaba al gobierno el derecho de las mujeres al sufragio. La Unión femenina de Colombia, del cual era parte Ofelia, adhirió la solicitud a través de una carta con 500 firmas, proveniente de Tunja. La oposición fue radical por ambos partidos; los ataques de la prensa eran virulentos. Ofelia y su grupo fundan la revista **Agitación femenina**, tribuna de expresión de las ideas de las mujeres a favor del voto. La revista logro sostener su publicación periódica por dos años. Pero el proyecto de voto femenino se hundió, ante la oposición de ambos partidos y la iglesia. En 1947, durante los tiempos de la Violencia, Ofelia se estableció en Bogotá con su familia asediada por temores, por ser todos liberales.

En 1954 y 55, durante el gobierno de Rojas Pinilla, trabajó intensamente con las demás sufragistas a favor de la obtención del voto, el cual se obtuvo constitucionalmente en 1954. En febrero de 1955, Ofelia fundó el periódico **Verdad**, espacio de debate de las mujeres a favor de su ciudadanía y del voto. Aunque ellas hacían todo, la distribución del diario “era un viacrucis”: los voceadores no querían distribuir el periódico por amenazas de los grandes diarios bogotanos. Ofelia y demás socias de *Verdad*, idearon encargar la distribución a los jóvenes mayores de un orfelinato que dirigía una socia del periódico, pero hombres anónimos dieron una golpiza tal a los niños, que tuvieron que desistir de la idea. *Verdad* fue el único medio informativo que cubrió la manifestación de las mujeres en rechazo al cierre de los diarios El Tiempo y El espectador, por el gobierno. En cuanto salió la edición con fotografías allanaron su casa, sede de redacción del periódico y fue así como termino *Verdad*.

En la época de la lucha por el sufragio en el año 53 y 54, Ofelia consolido un proyecto llamado Movimiento de Acción Social femenino, el cual tuvo como núcleo la organización más antigua de Colombia, la **Unión Femenina de Colombia**. Ofelia y su equipo trabajaron en una propuesta de paz y de igualdad laboral, social y política dándole a la mujer el derecho a participar activamente de la vida nacional, como una tercera fuerza independiente al bipartidismo. Hubo diferencias entre su movimiento y la Organización nacional femenina, que lideraban Berta Hernández de Ospina que pretendía expandir la labor de cristianización de las mujeres allende el hogar, siguiendo el edicto del papa Pio XII. Pese a que ambas eran sufragistas y se habían

unido a favor del voto en el 54, las diferencias comenzaron a ser ahora visibles y de alguna manera incidieron en la práctica política y alcances del movimiento. (Luna, 2000, p. 90 a 94).

“Cuando nosotras, mis compañeras y yo luchábamos por el voto, lo hacíamos para que se formara una corriente ideológica, lo hacíamos con ideales, con propósitos sabiendo cuales eran nuestros anhelos. [...] un millón de ladrillos tirados en el campo no sirve para nada. Son un millón. Pero ¿para qué? En cambio, sí se unen, se pegan con cemento, si se ordenan con argamasa, se puede construir lo que uno se empeñe en construir. Sin la unión, que es la fuerza, no hay fuerza, y sin fuerza no hay nada” (Torres, en Laverde, 1986, p. 41)

Luego del plebiscito de 1957, cuando la mujer pudo acceder al voto, Ofelia se unió al MRL movimiento revolucionario liberal, de López Michelsen y fue designada suplente a la cámara. En 1965 intento generar una coalición de mujeres a nivel nacional con gran oposición de los dirigentes liberales quienes convocaron a mujeres dirigentes liberales del país para que acusaran a Ofelia de haberse apropiado de sus ideas, de “raterismo”, a cambio de favores políticos. Y así sucedió. Esta jugada desde su propio partido, dejó a Ofelia devastada y marcó el fin de su carrera política, como lo expresa en la entrevista con Anabel Torres, arriba citada.

En 1963 Ofelia publicó su libro **Una voz insurgente**, la más documentada y completa historia del feminismo de su tiempo, la cual constituye otro hito por el cual Ofelia Uribe será recordada como una de las más importantes pioneras sufragistas de su época.

Ofelia fallece en el año de 1988.

Reseña de la escena Paloma

La escena, que inicialmente se llamaba Paloma, tiene lugar, como las demás escenas de esta primera hilada, el día 1 de diciembre de 1957. Ofelia Uribe, en escena, se prepara para salir mientras recuerda un sueño que tuvo, donde hablaba con María Cano.

Al sacar algo de su armario, Ofelia encuentra un ejemplar del periódico Verdad. Lo saca, lo lee, se pregunta qué hacer con él. Entra Julia, su empleada y le sugiere votar el periódico. Ella alberga por un momento la idea de quemarlo, pero se retracta, porque es su historia y la de miles de mujeres del país. En ese momento suena el teléfono y Julia va a responder. Es la amiga de Ofelia Matilde Días, que la espera para ir votar.

Un grito de Julia, saca a Ofelia de sus recuerdos. La mujer entra con una paloma muerta en sus manos que acaban de arrojar en la puerta de la casa, igual que en ocasiones anteriores, Ofelia, conmovida por la muerte de la paloma, a la vez se alerta: sabe que es una advertencia, una amenaza, por ser quien es y por sus luchas a favor de las mujeres.

Ofelia se afana por salir de su casa con Julia, para ir a asesorar las mesas de votación: pero antes quiere pasar por el parque a dejar a la paloma junto a un árbol, al lado de su periódico, ningún mejor lugar para acostar a un ser lastimado que su antiguo periódico Verdad. Ofelia sale de escena con Julia rumbo a las urnas electorales.

Esta escena, sin mayores cambios, está incluida en la dramaturgia bajo el nombre de La casa de la paloma.



Foto 16: Ofelia Uribe de Acosta ²⁹

29

<https://co.images.search.yahoo.com/search/images?p=Ofelia+Uribe+de+Acosta&fr=mcafee&type=E210CO714G0&imgurl=https%3A%2F%2Fwww.elespectador.com%2Fresizer%2FRC4767FzGHIGDtMqf3boBDcIbYo%3D%2F657x0%2Farc-anglerfish-arc2-prod-elespectador.s3.amazonaws.com%2Fpublic%2FB5DVUV4DY5FT5D36VFKSVSCIAQ.jpg#id=4&iurl=https%3A%2F%2Fdiccionario.cedinci.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2021%2F07%2FURIBE-Ofelia-F2.jpg&action=click>

Quinto pilar: Rosita Turizo Callejas



Foto 17. Rosita Turizo, en su juventud ³⁰

³⁰ <https://i.ytimg.com/vi/mHba7zCHBWU/maxresdefault.jpg>

Rosita Turizo Callejas. 1949-2021³¹, nació en Medellín, en 1929. Hija de Don Justiniano Turizo Sierra, médico de la universidad de Antioquia y doña Rosa Callejas Cuartas. Fue la mayor de nueve hermanos, en su mayoría mujeres. Sus padres les decían desde pequeñas que ellas no iban a ser mujeres para buscar marido y casarse, tenían primero que estudiar y encontrarse un oficio y valerse por sí mismas, ser autónomas. Rosita vivió su infancia en una finca en San Rafael, donde su padre era médico en una mina. A la vez era su profesor y el de su hermana, estricto y metódico. En 1943 Rosita ingresó al Instituto Central Femenino CEFA, fundado en 1936, a cursar bachillerato, obteniendo muy buenos resultados y pasó a la Universidad de Antioquia, a la carrera de Derecho. Allí conoció a Bernardo Jaramillo. Rosita se graduó como abogada en 1953, obteniendo las mejores notas de la universidad. Cuenta su hija, que el rector la llamó a su despacho y le comunicó por su alto rendimiento se había ganado una beca para estudiar en Francia. Ella, después de pensarlo unas horas, regresó ante el rector y le dijo que no tomaría la beca, porque ello significaría perder a Bernardo y otro como él no iba a encontrar. En 1956 Bernardo se convirtió en su esposo con quien tuvo 4 hijos y compartió su vida profesional y personal.

Desde que empezó a ejercer su carrera de abogada, siendo jueza del municipio de La Estrella y Bello, Rosita Turizo comenzó a darse cuenta de las múltiples discriminaciones legales que existían contra las mujeres. “yo iba a ser abogada, pero yo no era ciudadana colombiana”³².

Rosita se reunió entonces con 20 mujeres y fundaron la Asociación Profesional femenina de Antioquia, APFA integrada por mujeres profesionales de muchas áreas. El objetivo era “luchar por los derechos laborales de las mujeres, pues desde los años 50 sentían cada vez más fuerte la discriminación hacia ellas, en particular cuando se trataba de la remuneración y las posibilidades para acceder a las posiciones de mando en sus espacios laborales.” (Giraldo, 2007, p. 150.) Desde la asociación, Rosita Turizo estuvo al tanto de la lucha por el sufragio femenino en Colombia. En 1954, cuando la ANAC aprobó el voto femenino, estaba muy escéptica, pues tanto ella como sus compañeras de la Asociación Femenina de Profesionales consideraban que era una jugada política de Rojas Pinilla: “Veíamos que él pensaba quedarse en el gobierno y

³¹ La reconstrucción de la biografía y pensamiento de Rosita Turizo se la debo, en parte, a conversación directa con su hija Margarita Rosa Trujillo quien desde el principio ha sido gran apoyo y madrina de este proyecto. La conversación tuvo lugar el 6 de febrero de 2023, en Medellín.

³² <https://i.ytimg.com/vi/mHba7zCHBWU/maxresdefault.jpg>
<https://www.youtube.com/watch?v=mHba7zCHBWU>

Mujeres sin miedo. Rosita Turizo de Trujillo

para eso iba a utilizar el voto de las mujeres, que ningún gobierno antes había querido reconocer, para quedarse como un gobernante elegido democráticamente”. (Vélez, 2007: 178)

A partir de 1954, se acentúan los rasgos dictatoriales de Rojas Pinilla. El 10 de mayo de 1957, Rojas fue derrocado por el llamado “Golpe de opinión” quedando el gobierno a cargo de una Junta llamada Frente cívico político. Los dirigentes políticos hicieron una campaña para adelantar una reforma constitucional a través de un plebiscito donde se decidirían cuáles de las reformas de la ANAC eran útiles y cuales se derogarían. Los dirigentes Lleras Camargo, liberal, y Guillermo León Valencia, conservador, recorrieron todo el país haciendo campaña al plebiscito. Cuando llegaron a Medellín, las mujeres de la Asociación femenina de Antioquia les convocaron y les preguntaron que si dentro de los puntos del plebiscito había alguno que hiciera referencia al voto femenino. Ellos dijeron que les responderían esa noche y Lleras preguntó que cuántas mujeres eran. “Somos 200 mujeres”, respondió Rosita. Aunque en realidad no eran tantas, todas las integrantes de la APFA empezaron a llamar a sus amigas y esa noche, estaban allá 200 mujeres. Fue la primera vez en que Lleras se refirió a las mujeres como ciudadanas y dijo que el primer punto del plebiscito sería refrendar la ley del sufragio femenino. Esa noche, las mujeres salieron con la idea de crear una organización que daría capacitación y formación a las mujeres para el ejercicio de su ciudadanía. Fue así como se fundó la **Unión de Ciudadanas de Colombia**. Su objetivo era “trabajar por la construcción de la dimensión de la real ciudadanía para las mujeres, y en el proceso de incorporarse a las esferas de poder y participación, tanto en el espacio público como en el privado” (Vélez, 2007, 184).

Esta organización, trabajó en la campaña del plebiscito y en las jornadas de votación de 1957 y prosiguió su trabajo por la ciudadanía plena de las mujeres, llegando a tener 14 seccionales en todo el país, a lo cual contribuyó Rosita Turizo, quien varias veces llegó a la presidencia a nivel local y nacional. En la actualidad la UCC sigue vigente y cumple este año sus 66 años de existencia. La UCC contribuyó a la creación de la secretaria de las mujeres municipal y la secretaria de equidad de género para las mujeres a nivel del departamento. Paralela a su actividad política en el partido liberal, Rosita Turizo fue activa en el ámbito de la organización estudiantil: Participó en una huelga a partir de la cual se dio la fundación de la Universidad de Medellín (1950) y la Universidad Autónoma Latinoamericana (1966) de las cuales fue directiva. Además, ejerció durante 20 años como fiscal del Tribunal Supremo de Medellín.

La señora Rosita Turizo falleció en Medellín, el 8 de julio de 2020.



Foto 18. Rosita Turizo, en sus últimos años ³³

33

https://co.images.search.yahoo.com/search/images;_ylt=AwrEqOp6fe9jjE8I2PSrcgx.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3BpdnM-?p=rosita+turizo+de+trujillo&fr2=piv-web&type=E210CO714G0&fr=mcafee#id=10&iurl=https%3A%2F%2Fcolumnavip.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2020%2F07%2Frosita-turizo-de-trujillo-Copiar.jpg&action=click

Reseña de la escena Polvos de arroz

La acción de esta escena tiene lugar el mismo día que la anterior, primero de diciembre de 1957.

Rosita se arregla ante el espejo. Se prepara para ir a votar. Esta feliz ¡es el gran día! se siente como si cumpliera quince años; el día más pleno de su vida, o, mejor dicho, como si cumpliera 21, su mayoría de edad. Mientras se arregla, Rosita dialoga consigo misma en el espejo: hoy demostrará que la mujer sufragista no era un “esperpento” como rezaban los ataques de los opositores a la causa.

Rosita llama a una amiga de su organización y se ponen de acuerdo para encontrarse en el puesto de votaciones para asesorar a las mujeres para votar. Su amiga le cuenta del miedo de muchas mujeres a salir a votar pues creen que las perseguirán o las llevarán a la cárcel. Rosita las tranquiliza diciéndole que es un nuevo gobierno y que es una acción legal y constitucional. Su amiga le cuenta también que una de las mujeres fue aporreada por su marido por querer salir de la casa y ella le dice que llamará a Ofelia para que pase por ella. La escena termina cuando Rosita se marcha, deseando que estas jornadas transcurran en paz.

Esta escena fue insertada en la dramaturgia final de la obra, sin mayores variaciones, bajo el nombre Polvos de Arroz.

Laboratorio con los objetos de la señora Rosita Turizo

Como parte de estas narrativas preliminares, inserto algunas fotografías de objetos y vestidos que pertenecían a la señora Rosita Turizo, y me fueron entregados como donación por parte de Margarita Trujillo Turizo, su hija, el día 6 de febrero de este año, 2023, en un interés genuino de parte suya de contribuir a esta creación que honra a su madre, lo cual agradezco inmensamente.

Objetos que, al contemplarlos, olerlos, tocarlos, me hicieron sentir la presencia de la señora Rosita Turizo, su aliento de mujer magnífica impregnada en el traje, en cada uno de los objetos que Margarita nos ha regalado generosamente, con todo el amor, para que pueda hacerla hablar, hacerla decir más allá de su partida.

He aquí los vestigios de la experiencia de entrar en contacto con estas memorias a través de estos objetos, que pertenecieron en vida a la señora Rosita. Los coloco aquí, al lado de sus fotografías y biografía y de la escena que fabula su experiencia de ir a votar por primera vez. Todo esto lo acompaños de este escrito que intenta poner palabras a esta experiencia vital y única de interactuar con estos objetos, y la magnífica presencia que me evocan, de lo que fue esta gran mujer.

Serie vestigios:



Foto 19. ponerse la peineta

Foto 20. La flor, la Rosa

Foto 21. Elegancia

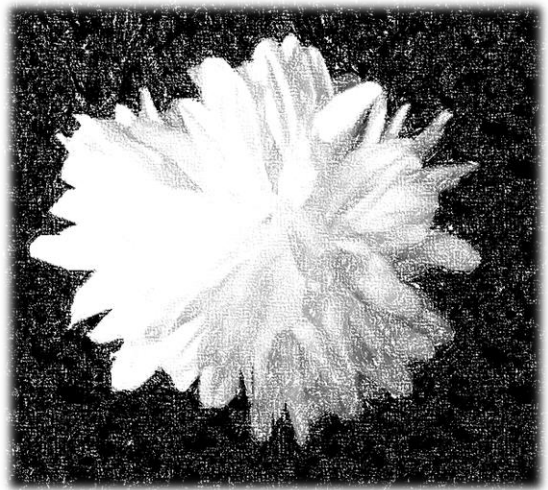


Foto 22. Oscilación

foto 23: Recuerdo pétreo

Foto 24. Recuerdo empañado



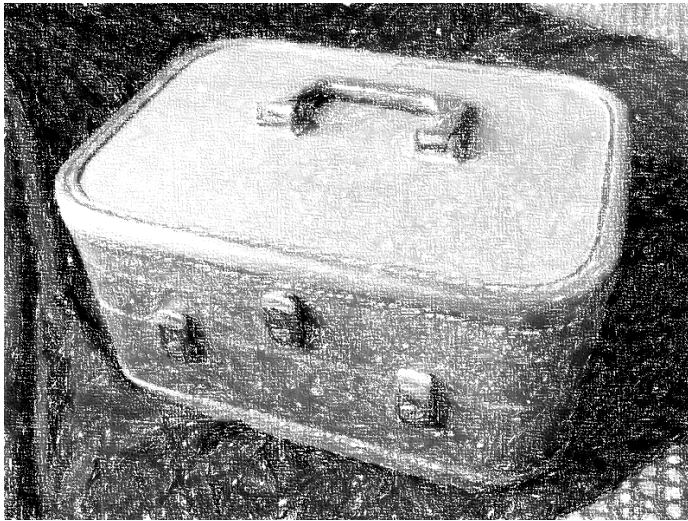


foto 25. Recuerdos a distancia 1: pared de aire

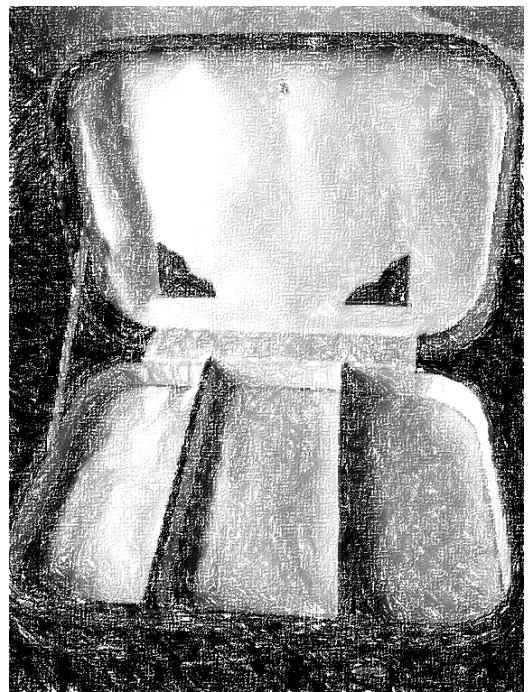


Foto 26. Recuerdos a distancia 2

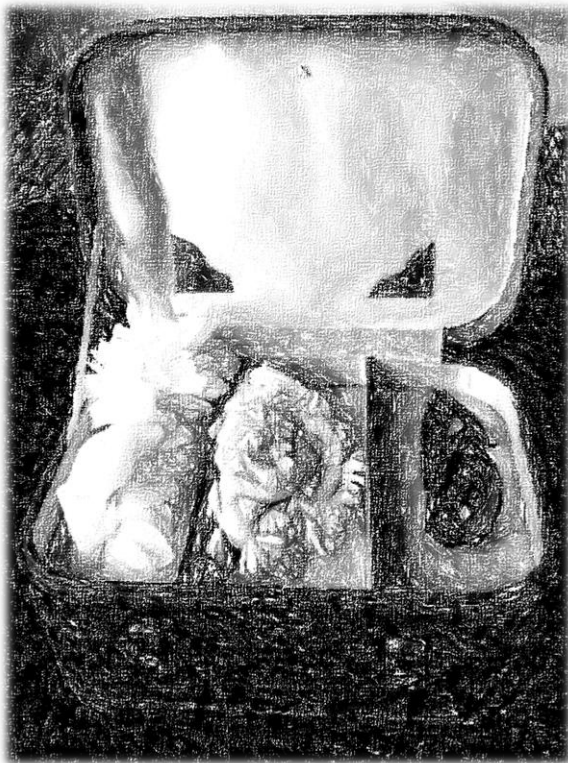


foto 27. Recuerdos a distancia 3

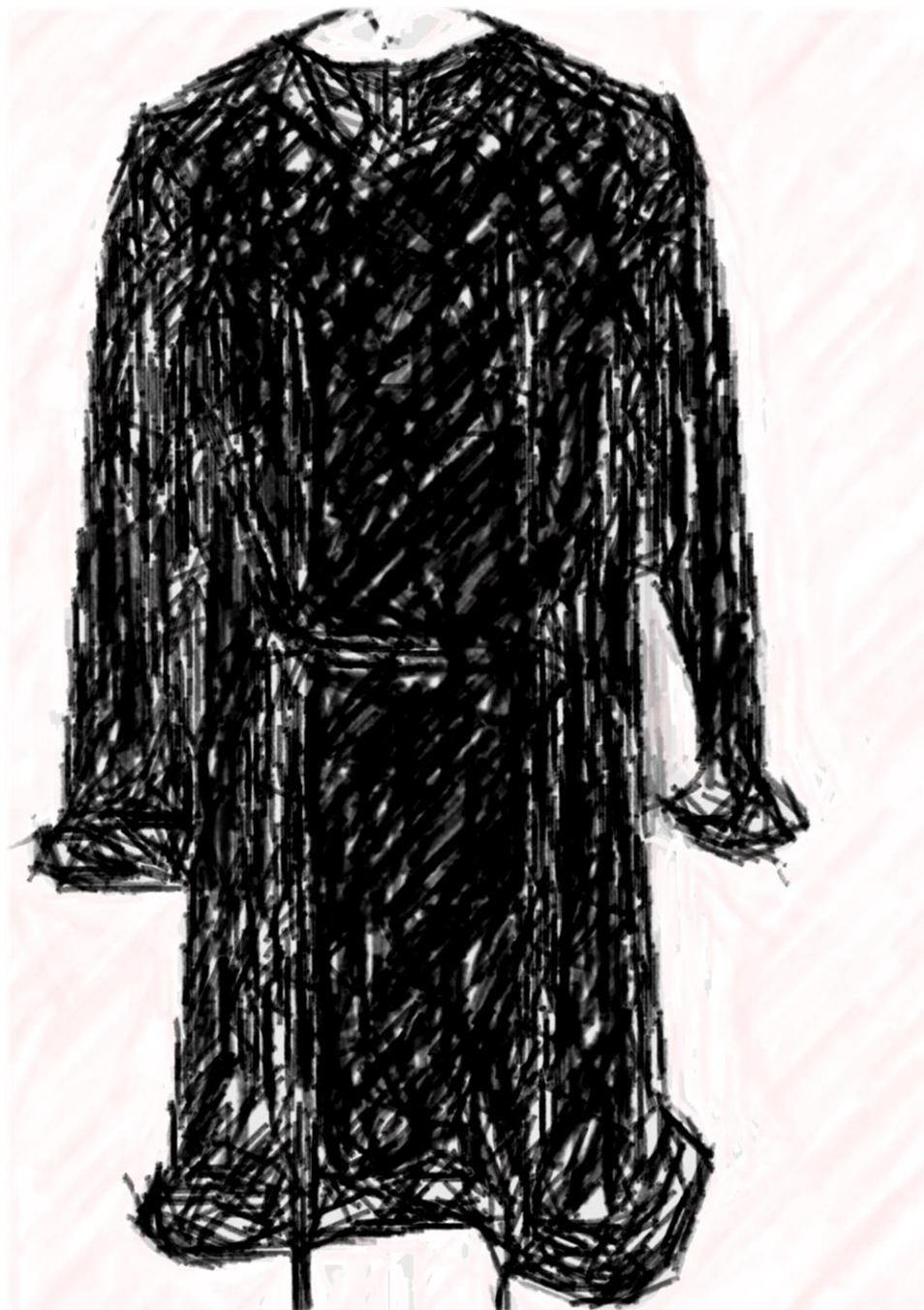


Foto 28. Memorias de la piel: Lealtad.

Vestigios

*Objetos antiguos, inútiles, obsoletos
llegan a mí, impulsados por la marea del tiempo
a través de las corrientes del azar
¡Obstinación!
Deseo de ser y de saber
dejarse tocar por objetos que vagan
en orfandad de sus propietarias iniciales*

*Vestigios del pasado vuelan
el destino, generoso,
pone en mis manos sus plumajes
los encubo, los acojo, los aliento
por fin nacen de nuevo, comienzan a elevarse, vuelan
irrumpen portales de memorias
afloran en su evanescencia
inofensivos, guardan silencio
para que los diga, para que los nombre*

*Preguntas como antenas oteando el horizonte,
ojos abiertos auscultan el paisaje cerrado
indagan por el momento en que brillaron, en que fueron felices,
en otras manos, con otra gente.
Preguntas que husmean los rincones
presencias que salen del pabellón de olvido.*

*Recepción de los indicios
las pistas llegan
la constelación vuelve a girar
y da un coletazo*



*que nos envuelve
Cosas inútiles, antiguas, silenciosas
¿llegan hasta mí o yo a ellas?
llegamos, por caminos separados,
al vórtice de memoria;
enclave de recuerdos,
morada del ser.*

*Secreta magia de la vida
creación genuina, corazonada, que agrega
nuevas experiencias a este legado.*

*Cosas “inútiles” obsoletas
que guardan cada una un perfume, una
fragancia irremplazable: cálida, penetrante,
dulce.*

*Olor a madera y a guardado.
Entrar en contacto con ellas, olerlas,
prenderlos del cabello,
Cubrir con ellos mi cuerpo
Transportarse, Investirse, desdoblarse
Sentirte cerca:*

*Dama de ojos bondadosos
Intento escuchar tu voz y lo que tiene para
decirnos sobre nosotras mismas.*

*¡La rosa más bonita del jardín!
sus ojos abiertos
hoy otean, quizá, otros paisajes.*

Tu mirada libre, vuela.

Foto 29. Tania Granda. Intervención de la memoria

Posdata

Yo quería hacer una obra sobre las sufragistas a propósito de que la última sufragista de Medellín aún estaba con vida. El año de pandemia sus ojos se apagaron. Hoy puedo acceder a ella a través principalmente de la viva memoria de su hija, madrina de este proyecto. También puedo acceder por videos, por los testimonios de quienes la amaron y compartieron con ella. Ya que en vida yo solo tuve el gran honor de escucharla dos veces. Llevo su imagen cálida y generosa, alegre y animada, en mi ser. Gravada con huella profunda, como la de María Cano, Esmeralda, Ofelia.

Estas mujeres grandiosas, aunque ya no están con nosotras físicamente, aunque separadas por las barreras del declive de la vida orgánicas, han pasado a la historia, a la memoria colectiva de las mujeres colombianas, han saltado más allá, vía sus acciones, sus deseos, sus búsquedas apasionadas de ser y existir.

Huella que se materializa en sus cosas, en las casas, en los seres que las rodearon. Es la forma como podemos evocarlas, a través esos objetos que quedan como vestigios de su paso por la tierra. Son ellos quienes actualizan en nosotros la memoria de lo que ellas fueron. También la imaginación, que las revive y las pone a pasear por nuestras escrituras para hablarnos, para enseñarnos y aprender de ellas. Sus voces también están ahí, quedaron grabadas en videos, en audios; voces que van poblando el tejido dramático con nuevos hilos de colores. Voces e imágenes que se complementan con objetos que huelen, que saben, que tiene una forma orgánica y un material que nos habla.

Con la compañía de esas voces e imágenes que se vuelven presencia en la escritura, vamos profundizando en esta suerte de arqueología de la memoria, donde nos valemos de los pocos indicios, vestigios, huesos fósiles, que son piedra de toque para reconstruir de manera incompleta, inconclusa, ese cuerpo y esa memoria, para fabularla.

Armar con esos vestigios nuevas vidas de personajes femeninos que dialogan, que se acercan entre sí y entran en relación, más allá de su lejanía en el tiempo y el espacio. Ituango, Santander, Bogotá, Medellín, Palmira, Ciudad Bolívar, lugares remotos, distantes unos de

otros, que sin embargo se acercan, por obra y gracias de la ficción dramatúrgica, ya que todas coincidieron en el hecho de vivir en la misma época. Todas habitaron un mismo tiempo, y ello permite que, como autora, las ponga en diálogo, guiada por las tres claves que propone María Zambrano: la memoria, la imaginación y la razón poética, como esa posibilidad de entrar en contacto con el mundo o con esas realidades no para describirlas-dominarlas o conocerlas y usarlas, sino para entrar en dialogo activo y poético con ellas, para dejar que nos movilicen, que nos afecten y transformen como mujeres y, a la vez, para transformarlas.

Dialogo que se vuela una conexión profunda con esos objetos, con esas voces e imágenes, para que me digan lo que tengan que decirme, para crecer como mujer, para aprender de ellas, para devenir otra en el acto de evocarlas y volverles a la vida mediante la escritura. Entrar en contacto con ellas y con sus objetos no solo para comprenderlas sino para dejarme transformar por ellas.

Estos tres elementos, memoria, imaginación y razón poética, nos permiten poner a conversar presencias, activar sus voces en nosotras para que nos hablen y hacerlas audibles para un espectador o espectadora que más adelante, hará parte del tejido. Significa armar el rompecabezas configurado por objetos, imágenes, sensaciones, recuerdos, ideas y lo que ellas nos producen. Y tejer todo en una sola trama donde, no obstante, las preguntas afloran a cada instante.

Y es en ese umbral donde precisamente el mundo de la creación está servido para disponerlo, organizarlo y darle vida a través de la escritura, guiada por la sabiduría de esas mujeres ancestrales y pasadas que nos fortalecen, alientan, alumbran el camino.

La creación dramatúrgica que hace un tiempo ha estado pulsando comienza a hablar ahora por sí misma, y despliega sus alas vía la pluma, la tinta y el tecleo de dedos, música que se grava en los sueños y penetra en ellos buscando retazos de imágenes que puedan alimentar el tejido. Creación que nos permite ingresar, de manera honesta, desde el corazón, en ese territorio nuevo que hoy se abre ante nuestros ojos.

10 de febrero de 2023.

CAPITULO 6. PROCEDIMIENTO PARA HACER LA CASA

6.1. Lo que me pasó en el acto de escribir estas narrativas preliminares

En la construcción de las escenas o narrativas de cada una de las mujeres que presento a continuación, he tenido preguntas e interrogaciones en el sentido de la dificultad de tejer lo histórico con lo íntimo, manteniendo el respeto a lo Histórico, para no “traicionar” esa historia decisiva para nosotras las mujeres, tergiversándola, sino guardar cierta “fidelidad” con esas circunstancias. Después de esta discusión conmigo misma, llegué a la conclusión de que lo que importa es conservar los rasgos fundamentales de aquel periodo histórico sin que ello coarte la posibilidad de hacer una ficcionalización de cada trecho de vida, a fin de poder crear las situaciones dramáticas que vive cada una de las mujeres. Lo que importa es que todo este amarrado a la acción central del proceso de lucha y búsqueda del voto femenino, pero también a esa búsqueda que cada mujer va haciendo por construirse como sujeto autónomo y poder tomar sus propias decisiones, para salir de los encierros, prisiones, y afrontar los obstáculos que la sociedad le presenta.

En esta relación entre lo teatral y lo histórico, el desafío es poder construir el plano ficcional de manera que conserve los rasgos esenciales del momento histórico, como diría Benjamin, su fisionomía; pero que ello no coarte la libertad creativa o tampoco “traicione” el teatro mismo como posibilidad de instaurar ese nivel diegético, ficcional que le es constitutivo.

La otra dificultad es con la memoria de lo íntimo de esas mujeres que son mis abuelas, pues se conoce muy poco de esa historia en la familia. Sus historias borrosas están rodeadas de preguntas e incógnitas. Siguiendo la premisa de Sergio Blanco lo que hago es rellenar los baches, fabular, ficcionalizando algunos aspectos de lo que se sabe de su biografía, pero conservando lo fundamental.

Quiero terminar este abre bocas, nombrando otro personaje que apareció en la dramaturgia, como fruto de una necesidad que la misma construcción del texto planteó, y que, aunque no la tenía planeada desde el inicio, fue una decisión que debí tomar.

Se trata del ingreso de Amalia, el personaje de la dramaturga. A ello me llevó el escribir el relato del espejo. Luego de construir la escena teatral, lo cual fue posterior al relato, fue evidente la necesidad de que también la dramaturga ingresara en la escritura como personaje, ficcionalizada, lo cual me da la posibilidad de entrar en este escenario de ausencias y presencias.

La autora, convertida en personaje, entra en la escritura por un hueco del aire, por un tragaluz de la memoria, desde donde ira descubriendo a cada una de esas mujeres de pasado, que para ella serán un presente. En el acto de conocerlas e interactuar con ellas, la mujer descubre los pliegues, las opacidades, los sueños, los miedos, los deseos, los anhelos de cada una de ellas y los suyos propios. Su acción es ver, observar, escribir, ser afectada y dejarse afectar o movilizar, pues solo en el acto de descubrirlas puede descubrirse.

Esta decisión me creó una dificultad en la estructura y era con el presente de la acción dramática, que desde el inicio estaba establecido que eran los meses de noviembre y diciembre de 1957. Con el ingreso de Amalia, la dramaturga, ese presente se bifurcó, pues, de entrada, en la primera escena, Amalia está en su presente de hoy, que, aunque no está situado históricamente en un momento preciso se deduce que ocurre en la actualidad, ya que en ese presente el personaje dramaturga Amalia, interactúa con Margaret, quien es su abuela. Es decir, la autora que es nieta de Margot, y que ya es adulta, parte de su presente de hoy para viajar a ese pasado, donde, a través de distintas épocas, conoce a su abuela cuando vivía, interactúa con ella y con otras mujeres de su tiempo y con su otra abuela María, en situaciones que giran en torno al acontecimiento del sufragio femenino.

La resolución que luego di a esa dificultad la encontré al escribir la dramaturgia. Lo que hice fue crear otra “hilada” de la casa y ponerla a la base, junto a otras dos escenas de la obra. Esta hilada, que es como si fuese la primera hilera de una torre de lego, ubicada en la base de la construcción, esa hilada corresponde al presente actual, el de la dramaturga, como un primer momento que abre la obra. En una segunda hilada, la autora ingresa a 1957, que es el presente de la acción dramática en sí, que es el día en que las mujeres salieron a votar por primera vez. Digamos entonces que el presente de la dramaturga opera como un presente metateatral y, no obstante, ficcionalizado, que se instala como entrada a la obra. Presente desde el cual la autora-dramaturga, Amalia, se lanza, en un viaje temporal vía la memoria, al presente histórico de 1957.

6.2. El coro y su presencia en la puesta en escena

Otro asunto que quiero referir, me sucedió en la construcción de cada una de las narrativas preliminares. En la escritura, con frecuencia, surgía una voz coral, como un personaje que tiene un estatus narrativo, que se contrapone o hace de contrapunto al estatus dramático o rapsódico de

algunos personajes. Este coro fue tomando forma a través de la figura del desdoblamiento de las actrices en coreutas y luego en personajes y de los personajes en actrices, lo cual corresponde al aprovechamiento del plano metateatral que se estableció desde la entrada de la dramaturga a la obra. Aunque inicialmente no estaba planteado así, al escribir ciertas escenas surgía en la escritura esa voz coral, que yo luego intentaba traspasar a alguno de los personajes. Pero no funcionaba, aquello era incoherente con ese universo que iba aflorando. Después entendí, al leer en Sarrazac, en un artículo sobre la coralidad o el coro, que la escritura coral rebasa la categoría de personaje dramático en tanto cuestiona el estatus del diálogo dramático. Comprendí que las actrices pueden hacer coros, pero no los personajes. Entonces creé una presencia dramática llamada coreuta, que es la actriz en función de narración, la cual está distanciada, a la vez dentro y fuera de los hechos. Las coreutas operan como presencia viva que narra los hechos históricos o biográficos *con y para* el espectador.

Es así como, en la dramaturgia final, las actrices pasan por tres niveles: cuando son actrices, cuando son coreutas y cuando se invisten como personajes. En el nivel de las coreutas, las actrices intervienen en el flujo de la acción o lo testifican; otras veces conflictúan con cada una de las situaciones o increpan a los personajes, o hacen eco de esas situaciones. Estos niveles tendrán que traducirse, a la hora de la puesta en escena, en códigos de luz o de vestuario o gesticos, etc.

Para comprender el rol del coro o la coralidad en escena, retomé elementos teóricos de un artículo llamado *Coro/coral/coralidad*, de Mireille Losco y Martin Mégavard, presente en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, coordinado por el profesor francés Jean-Pierre Sarrazac:

La coralidad, que afecta la escritura dramática desde finales del siglo XIX, corresponde a un cuestionamiento de la concepción del microcosmos dramático y de la dialéctica del diálogo, tradicionalmente organizado en función del *conflicto. En el nivel de la palabra, la coralidad se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan al desarrollo lógico de la acción y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces. En el nivel de los personajes, la coralidad corresponde a una comunidad que no está sujeta a los problemas del enfrentamiento individual. Lo coral deshace de este modo lo que Ricoeur llama “la configuración lógica” del *muthos* aristotélico y privilegia las estructuras fracturadas y la fragmentación del discurso. (Sarrazac, 2013, p. 66)

Para los autores, la presencia del coro en la escena desestabiliza el régimen tradicional de representación, crea haces de efectos convergentes en la representación destinados a cambiar la

relación del espectador con la fábula. El trabajo que el coro opera en el interior de la forma dramática desestabiliza las categorías habituales de esa representación, según las cuales lo ininteligible se opone a lo sensible, la escena a la sala, la palabra al canto: “El coro le impone al espectador un régimen de representación multiforme, orientado hacia el espectáculo total, participativo y dionisiaco, ya en otro tiempo presentado por Nietzsche y por Artaud” (Sarrazac, 2013, p. 66)

Considero que la aparición del coro en la escritura de la obra, es algo coherente con el concepto que de entrada se presenta desde el mismo nombre de la obra *Voces en el silencio*, y con su tema principal que es la búsqueda de las mujeres sufragistas del voto, una lucha de la mujer por ser reconocida como sujeto político no sólo en lo individual sino en lo colectivo.

El desarrollo de la voz coral en el texto fue enriquecido por las reflexiones, imágenes y materiales surgidas en los laboratorios con el grupo, donde fue posible acercarnos a cada historia de cada actriz con sus particularidades y también a los elementos en común con las demás historias.

Esta voz coral también emergió del encuentro con los textos teóricos o literarios. Por ejemplo, tras leer una compilación de varias ediciones de la revista *Letras y encajes* del año 1927, escribí una escena coral pues era la forma de expresar la multiplicidad de voces allí contenidas.

La inevitable presencia del coro en esta dramaturgia, la cual se teje en el diálogo entre lo público y lo íntimo, coincide con la afirmación de los autores de que el coro plantea ya de entrada una apelación a la comunidad: “Un deseo vinculado a aquel que lleva al individuo a esa idea de lo colectivo, de lo comunitario”. Y es esa apelación a la comunidad lo que refrenda en su época la necesidad del voto, pues era una reivindicación no solo para unas cuantas sino para todas las mujeres de Colombia.

Los autores proponen a través de varios ejemplos, que la forma de coralidad no sólo implica un cuestionamiento del personaje y del diálogo dramático tradicionales “sino que motiva de manera radical una nueva fundación del espacio-tiempo teatral”. (Sarrazac, 2013, p. 66). Esta forma, la coralidad, abre las coordenadas tradicionales del desarrollo del tiempo en la obra, donde éste ya deja de ser lineal, y da lugar a yuxtaponer, fragmentar y combinar distintos tiempos y espacios. Esta posibilidad de apertura de la forma dramática que la coralidad propone se expresa en la multiplicidad de funciones dramáticas, escénicas, de identidades, que puede tener el coro, como lo analiza de manera muy detallada el dramaturgo y director español José Sanchis Sinisterra en su artículo **Algunas nociones sobre coralidad**, el cual nos compartió en el marco de un curso en la

maestría. Este texto me permitió comprender algunos elementos cruciales para proponer la intervención del coro en la construcción dramática.³⁴

6.3. Breves cuestiones sobre el personaje

Quiero ahora referirme brevemente a la construcción del personaje en esta obra.

La presencia del coro, como acabamos de nombrar arriba, introduce un cuestionamiento y una ruptura en el régimen de representación tradicional y la concepción de personaje duro, idéntico así mismo y propone una instancia que es suma de voces, presencias, discursos que encarnan no solo la voz de un sujeto, sino que es una voz colectiva que habla, pronuncia, anuncia. De esta manera, en esta instancia del coro, el personaje está ya, de entrada, cuestionado, y ello corresponde en general a los que los autores proponen como *crisis del personaje* en el teatro contemporáneo, que está dada en el contexto de la *crisis de la fábula* y del *drama moderno* que Sarrazac propone como causa fundante que está a la base de la posterior eclosión de nuevas formas dramáticas o escénicas, en el teatro contemporáneo.

Para centrar la reflexión sobre el personaje y su crisis, diré que ello es correlato de la *crisis del sujeto moderno* y del **paradigma de la conciencia** que tiene lugar en el seno de la filosofía, desde mediados de los años 30. No es este el lugar para extenderme al respecto, más, diré que, como acertadamente comentan los autores del artículo, este debilitamiento del personaje en el teatro contemporáneo ocasiona que se lo “descargue” de algunas de las antiguas funciones que fungía en la dramaturgia tradicional como era: ser vector de la acción, soporte de la fábula, transportador de la identificación y garante de la mimesis: Por ello, a los personajes de hoy ya no podemos nombrarlos como identidades duras, de contornos rígidos y definidos. Sus identidades son porosas, cambiantes, polimorfas, dando lugar a procedimientos como la transformación de un personaje en otro, la duplicación del mismo, o la irrupción del llamado “impersonaje”; todo lo cual corresponde

³⁴ Según este artículo, las funciones del coro a nivel dramático pueden ser: **narrativa/ descriptiva** (informa sobre las circunstancias de la acción dramática) en un tiempo pasado (remoto o reciente), presente (escénico o extra escénico) o futuro (presagio o profecía). También puede tener una **función expresiva** (reacción “pasiva” ante la acción dramática) que puede ser emotiva, axiológica, imprecatoria, o invocativa. También el coro puede tener una función dramática **pragmática** (influjo o impedimento de la acción y/o los personajes); **Perspectivista** (modulación del tiempo dramático); O **temporal- rítmica** o (intervención sobre la dinámica de la acción dramática. (Sanchis. 2022) bajo la forma de aceleración o elipsis o suspensión.

a la búsqueda de formas dramáticas contemporáneas más expandidas, abiertas, donde ni el tratamiento del tiempo, ni del espacio, ni de la relación con el espectador sigue siendo la misma. Para desarrollar esta idea de la crisis del personaje me valgo del artículo *Personaje (crisis del)*, cuyos autores son Abirached, 1194; Ryngaert, 1993; y Sarrazac, 2001 (Sarrazac, 2013, p. 164). De entrada, el artículo plantea que los personajes del teatro contemporáneo son portadores de una identidad fragmentaria o fracturada, es decir han experimentado una suerte de debilitamiento con relación a la noción del personaje duro, cuestionando así la noción de “sujeto fuerte” del personaje clásico.

“Reducido a funciones esenciales, como otras tantas trazas de su humanidad, próximas a la borradura por su concentración en un soporte tenue y enigmático, el personaje continúa hablando todavía. Y esta “presencia de un ausente” o esta “ausencia vuelta presente”, en la que Jean Pierre Sarrazac ve la ecuación del personaje moderno, debe ser considerada en su relación con la palabra”. (Sarrazac 2013, 169).

Ello implica que tras este “adelgazamiento del personaje” lo que queda es la voz, y también la lo que el personaje dice, o sea la palabra que, finalmente es lo que importa; finalmente estos pasan a ser teatros de la palabra, donde la palabra es la protagonista, no importa siempre quien la diga, lo importante es decirlo, y evidenciar que eso sigue hablando y que cada personaje esta, de alguna manera siendo portador de esa palabra viajera que debe decirse porque corresponde a una necesidad del sujeto autor y de un proceso creativo que tiene lugar en un tiempo y un territorio artístico propios:

“Un teatro de la palabra se escribe, entonces, de manera independiente a un teatro de personajes, caracterizado tanto por su escasez en la escritura de Beckett, como por su abundancia en la de Valère Novarina, por sus efectos de montaje en la de Michell Vinaver, o por sus apariencias de conversación sin consecuencias en Nathalie Sarraute. A fuerza de acoger palabras dispersas o enunciados que nadie ha heredado, ocurre incluso que estos teatros sensibles a los efectos del coro, expulsan toda apariencia de personaje y se ahorren toda fuente emisora figurada. El espectáculo de la palabra termina entonces por desplegarse en detrimento del personaje quien, en el mejor de los casos, no es mas que un testaferró”. (Sarrazac 2013, 170).

Este debilitamiento del personaje evidencia que la forma dramática contemporánea se ha expandido y que más allá de entidades que giran en torno a búsqueda individual por alcanzar sus

objetivos y por la resolución de un conflicto central, ahora de lo que se trata es de instancias que hablan encarnando voces colectivas, evocaciones afectaciones. Y en el caso de nuestra dramaturgia, son instancias que encarnan recuerdo y memorias femeninas colectivas. Porque lo importante no es ahora quien lo dice, sino qué se dice, aquello que debe salir de la jaula y que necesita ser expresado por nosotras hoy, en un tiempo donde pese a haberse soltado muchas amarras, esas memorias y esas voces siguen cautivas en las jaulas.

“¿Quién habla aquí?”, sigue siendo la pregunta que se impone, puesto que todo pasa como si la palabra, liberada de las necesidades de la encarnación y como independiente, pasara por una Voz que sin embargo no es directamente la del autor, ni forzosamente la del narrador – pues el yo épico es el agente de un proyecto afirmado- ni exactamente la del actor. Estos personajes del intermedio nombran quizá una vez más nuestras identidades vacilantes y nuestros compromisos velados; ellos no han desaparecido de la escena, como habría podido esperarse: la asedian, la acechan a fuerza de reminiscencias y deseos que se agotan, siempre ahí, ya no del todo ahí” (Sarrazac 2013, 172).

6.4. El personaje en nuestra casa dramática:

Para llevar la reflexión a nuestra obra dramática, diré que en ella hay varios tipos de personajes, unos más duros y fuertes como lo son las sufragistas, quienes tienen objetivos claros y despliegan acciones para lograrlos, todo lo cual va en el marco de un conflicto dramático específico. Pero también en nuestra casa viven personajes más “adelgazados”, como diría Sarrazac, cuyas identidades son porosas, cambiantes, viajeras, como lo son niña danzarina y la abuela Etelvina. Cada uno de estos personajes, tiene un estatus diferente que está directamente en relación a su función, su significado y su simbología en desarrollo de la acción dramática o escénica.

Ese estatus va relacionado directamente al espacio que cada personaje ocupa en la escena; es decir, la dinámica de la voz y el accionar de quien habla está íntimamente vinculada a una forma de concebir el espacio escénico. El qué se articula al quién lo dice, que a su vez se articula al dónde y cómo veremos más adelante, al cuándo: pero lo central es el que dice, porque lo que dice es lo que urge decir porque está allí pulsando por salir y no tiene más remedio que salir casi atropellado a través de las diferentes presencias.

En nuestra casa tenemos entonces cinco tipos de personajes o instancias:

Esta por un lado Amalia quien vive o habita en el espacio de su escritorio, que está ubicado en proscenio derecho, con relación al espectador, al que llamaremos espacio 1. (Ver mapa página ____). Su carácter o estatus es *metateatral* pues ella es la autora, la demiurga, la fabuladora de la acción dramática como lo propone la imagen generadora de este personaje que es el personaje de la obra de Remedios Varo la creación de las aves, a la cual nos hemos ya referido. Es Amalia la que tiene en su mano derecha el pincel con el cual pinta en el papel hermosos pájaros, lo cual hace con la tinta que arroja un alambique conectado a la luna, fuente de ensoñación, deseo, luz de intimidad femenina y a la vez de emoción y conmoción. Y es también Amalia la que filtra, con su mano izquierda, a través de un prisma, la luz de las estrellas que es la que guarda la magia mediante la cual esos pájaros que ha pintado en el papel alzan vuelo, para ir a posarse en distintos rincones del cuarto. En el caso de Amalia, los pájaros son las palabras que alzan vuelo gracias a la conexión del pincel con el corazón y memoria femenina que Amalia atesora, y gracias a que son encarnados en el cuerpo y la voz de personajes o instancias que las traen a la vida y las hacen volar.

Este *personaje metateatral* que, digamos, acciona el dispositivo escénico, no tiene, no obstante, una clara función en el desarrollo de la acción dramática, pues ella aparece a lo largo de los distintos momentos y presentes de cada escena como una testigo, una espectadora que es afectada por lo que sucede, por las situaciones que ocurren a los personajes, pero ella no incide directamente en el desarrollo de esas situaciones. Es solo al final cuando, mediante el pincel con que ha garabateado algunas letras o grafías en su papel, vuelca esas grafías y letras o dibujos a su cuerpo, escribiendo en su propia piel, a través de lo cual logra ingresar a la escritura volviéndose parte del lienzo; y es en ese preciso instante cuando logra incidir y afectar el desarrollo de la acción a través de la entrega de una carta a la niña Estrella, hija de Margaret. Es a partir de la carta que Margaret escribe a su hija y que entrega a Amalia antes de marcharse al otro mundo, que se opera ese ingreso de Amalia, personaje metateatral al espacio de la acción dramática, en el contexto del día de las votaciones. Amalia es la portadora de esa voz que cesó, como acto de justicia poética que permite a la mujer ausente decir lo que podría haber dicho si estuviese allí, en la escena. Este paso de un plano metateatral a uno dramático, no obstante, no afecta el personaje de Amalia en su rol, que aun en esa última escena, sigue siendo el de la dramaturga, mediadora de unas voces idas o ausentes para hacerlas audibles. Vemos que, como las coreutas, la acción de Amalia es circular

pues en ocasiones comparte su función narrativa y de testigo de los hechos, cuando entra, al final de varias escenas a recoger los vestigios que quedan en las situaciones que viven las sufragistas para llevarlos a su árbol memoria, a su árbol de alambre que es como un repositorio poético el cual, a través de la carga ontológica del objeto, de esa suma de presencias de que el objeto da cuenta, alimenta la escritura.

Por otro lado, está la abuela María Etelvina, quien habita en el espacio 2, que es el espacio derecho al fondo, desde la mirada del espectador. Espacio que no está a nivel de piso, sino que es elevado a unos dos o tres metros de altura. Porque es la casa palomera de María Etelvina, la casa voladora, la casa abierta, expuesta al viento, como la casa voladora de Paul Klee. Casa que a la vez se transfigura según la función de María en cada escena.

Este segundo personaje inaugura otro tipo de estatuto ya que, si bien empieza haciendo parte de una memoria personal, en un momento dado se eleva al ser un mito, es parte de una memoria ancestral, memoria colectiva y femenina que habla sobre la historia de las mujeres de nuestro país que reposa en un inconsciente colectivo. En esta medida esta abuela tiene el estatus de un arquetipo, una figura simbólica universal que remite a esa construcción simbólica donde esa abuela Etelvina encarna a todas las abuelas y sus memorias, sus trayectos entre miles de obstáculos, sus luchas. Es por este estatus más simbólico que la abuela no opera directamente sobre la acción dramática, pues ella esta elevada a un estatuto donde es observadora, guardiana de los destinos de quienes protagonizan la acción. Ella está presente siempre, aunque no incida, como una especie de araña que urde destinos. Su rol frente a los personajes protagónicos es casi siempre de cuidado, de protección de esas mujeres frente a las circunstancias y situaciones de riesgo. Pero también María es evocación de presencias, conexión con el pasado, pero a la vez a veces vaticina, predice y augura el futuro. En este sentido diremos que María habita un espacio mítico, cuyo tiempo es circular, reiterativo, correspondiente al tiempo circular del mito, cuya presencia en la escena y en la memoria colectiva de todas, ella encarna.

En el tercer espacio esta Margaret que también hace parte de una memoria femenina, pero es una memoria subjetiva, nostálgica y dramática. Ella encarna una memoria íntima, personal, traspasada por dolor, un dolor viejo pero urgente que precisa ser sanado; es la herida antigua que precisa bálsamo, el bálsamo de la voz, de la memoria, de la justicia poética, para transfigurarse y poder

pasar a la dimensión de lo sagrado, de lo mítico, en compañía de María, la vieja, quien, aunque vivió una vida dura ya esta elevada a un espacio sagrado y mítico.

Esta memoria íntima, más personal que la anterior, es, no obstante, la de un sujeto ausente, la de un fantasma, cuya presencia ausente se traduce en el espacio escénico en un espejo, el cual está representado por un biombo del cual cae una tela blanca. Allí vive el recuerdo de Margaret, recuerdo nostálgico, dolido, que, no obstante, en algunos momentos de la obra ingresa a la escena estando viva, en situaciones que dan cuenta de cómo era su vida de infancia, de juventud, de adultez. Sin embargo, Margaret es un personaje que no tiene incidencia directa en el desarrollo de la acción dramática del voto, por su mismo conflicto, que es el de estar atada a su casa sin poder salir o accionar de manera autónoma, al estar sujeta a los dictados de su marido, o de su familia, o a los preceptos de la época. Sin embargo, este personaje sí logra accionar los hilos de su propia vida en un momento donde no le era permitido hacerlo y es allí donde halla su muerte. Es decir, si bien esta mujer no moviliza la acción dramática de la obra si es responsable de la acción dramática que moviliza su propia vida y que cobra sentido en ese contexto mayor de las luchas de aquellas mujeres por su emancipación.

Por otro lado, están las coreutas, que habitan el espacio de proscenio izquierdo o a veces el plano medio. Espacio que llamaremos 4. Mas que personajes las coreutas son instancias, tienen un estatuto coral que hemos referido antes ampliamente, el cual encarna en la escena escritural la presencia de una voz colectiva que rompe las fronteras de la identidad subjetiva y habla de una presencia colectiva que apela a la comunidad, a esa necesidad de tejer con la otra o el otro o las otras un tejido que es más presente, que apela a la instancia del presente. Por ende, el carácter del coro es más performático, pues de entrada apela al espectador, al *aquí y ahora* de la recepción, en su acción narrativa, la cual tiene lugar como parte de una experiencia escénica donde a través de la apelación del coro, el espectador es interpelado directamente e invitado a jugar un rol cada vez más activo.

Por último, están los tres personajes protagónicos de la obra que son las tres sufragistas Ofelia Uribe, esmeralda Arboleda y Rosita Turizo. Ellas corresponden más a lo que serían unos personajes dramáticos como tal, pues tienen objetivos concretos, tienen discurso y palabra propia. Ellas habitan o interactúan principalmente en el espacio 5, que es el espacio central en proscenio y plano medio de la escena. Este espacio es el de la acción dramática. En este espacio cada una de

ellas se debate con distintas situaciones que dan cuenta de un conflicto central dado por las múltiples barreras y obstáculos sociales, políticos, culturales, económicos que se le imponían a la mujer, dado su estatus de género en aquella sociedad de los cincuenta. Y es en ese espacio central donde las mujeres entran en relación con distintos interlocutores para afrontar esas situaciones y donde toman decisiones conjuntas o individuales, todo lo cual va permitiendo la progresión y desarrollo de la acción dramática y la resolución o movilización del conflicto. En ese decurso se despliega una lógica temporal digamos más lineal, que va de adelante hacia atrás y luego de atrás hacia adelante, dando cuenta de esa progresión del conflicto y acción dramática de la obra. Este tiempo lineal, no obstante, contrasta con el tiempo circular de las abuelas y de la niña danzarina, como veremos más adelante, nos obstante no riñe ni se contradice con este tempo cíclico. Porque la casa está habitada por distintos tiempos y espacios y porque es la casa de todas las mujeres y sus arquetipos, la de las de las mujeres de carne y hueso presentes y sus recuerdos y fantasmas y sus memorias.

No obstante, esta lógica del tiempo más lineal que viven las sufragistas, un tiempo aparentemente más progresivo y evolucionistas, en la irrupción de algunas situaciones ese tiempo se fractura y vuelve a evidenciarse el retorno de la violencia mítica, con lo cual ellas van percibiendo que el progreso es aparente y que la lógica de dominio patriarcal tiende a repetirse, a regresar una y otra vez, así como lo hace el autoritarismo o el pensamiento de lo idéntico. El viejo mito del dominio se hace presente, en su compulsiva tendencia o como dice Adorno, *compulsión a la repetición*. Más allá de la apariencia de todo progreso, hay una violencia mítica y oscura que sigue acechando, que de manera cíclica regresa, se impone, como tristemente da cuenta nuestra realidad colombiana o latinoamericana. Y en la dramaturgia, ello está dado por escenas que, no obstante estar ubicadas en tiempos en distintos se espejean, se repiten, como son campos desolados y tiempos cenizos. Y ello está vaticinado o simbolizado por los personajes o instancias de las que hablaremos a continuación.

Aparecen aquí los pájaros que eventualmente irrumpen el espacio de la acción dramática y en general sobrevuelan por la escena. Estos pájaros, no constituyen personajes como tal, sino que encarnan la presencia de la amenaza, la irrupción en escena de las fuerzas de la guerra, del acecho, finalmente son también instancia mítica, pero a la vez muy presentes, pues son también vaticinadores de la desgracia. A veces ingresan con botas, con picos, con alas, con sonidos y siseos

de frases agoreras pues son los enviados del poder, sus mercenarios, son los “chepitos”, los cobradores de deudas, los sicarios, los “paracos”, los armados que una y otra vez amenazan la vida que se urde con manos de mujer o de anciana o anciano o niño o niña. Ellos irrumpen la escena como pájaros, buitres o gallinazos. A veces como armados, a veces encapuchados, pero siempre representan ese otro oscuro, sin rostro, enviado por el poder, que coacciona mediante el uso de la fuerza y la violencia las voces o las presencias que quieren volar

Finalmente me referiré a otro personaje, a la niña danzarina quien comparte el estatus mítico de María Etelvina la abuela, porque es el alma gemela de María que vive en su viejo cuerpo y a veces sale a bailar en el espacio bajo la forma de diversos pájaros: cardenales, colibríes, Siriríes, barranqueros. A diferencia de la abuela María, niña danzarina si logra accionar objetos, espacios y tiempos, pero no tanto en un plano dramático, sino que ella acciona y transforma el dispositivo escénico y en ese rol esta también conectada con Amalia, la demiurga creadora y, lógicamente, con la abuela, de quien en algunas ocasiones es la mensajera. La presencia alada de la niña, quien es no tanto personaje sino más arquetipo, acciona y opera cambios sobre el dispositivo escénico y teatral, pues al tener la capacidad de convertirse en varios pájaros es capaz de operar saltos de la escena en el tiempo. Es ella quien lleva la escena colgada de su pico, del presente de 1957 en Bogotá, al presente de la Medellín de inicios de los años 30. En tanto instancia arquetipal, niña danzarina encarna la magia del mito, porque es poderosa como la abuela, pero a diferencia de ella, cuyo poder es evocar y cuidar y sanar, el de la niña danzarina es cambiar de rostros y de identidades, lo central en ella no es un carácter sino su poder femenino que es el de la danza, del vuelo, poder que se atesora en cada mujer, en sus arquetipos en su cuerpo y sus memorias. Porque ella, la niña danzarina es la encarnación del vuelo como acción poética general de la obra dramaturgica, ella vehicula con su cuerpo y su danza y su movimiento, el vuelo de las voces allende la jaula, con la complicidad del canto de María, de su voz que llama eternamente a las palomas en su ciclo inmemorial de invocación de la esperanza y de la vida, de la mujer, encarnada en las palomas.

Por otro lado, aparecen algunos personajes secundarios que se diferencian, digamos en dos categorías. En la primera están aquellos que no obstante ser secundarios, operan una acción que tiene consecuencias en el desarrollo de la acción dramática. Es el caso de Jair, esposo de Margaret y de los políticos.

En una segunda categoría podríamos incluir a aquellos que interactúan con las mujeres protagonistas en las distintas situaciones, pero aparecen más en función del rol que juegan, que, del desarrollo de una historia propia, pues no tienen mayor incidencia sobre la acción dramáticas. Su rol está en la relación con el personaje, por ejemplo, complicidad, como la amigueta Rosaura en la escena de las crianzas, o las amigas de Ofelia en el congreso femenino.

También están aquellos personajes cuyo rol es el oponerse a los personajes protagónicos y sus deseos, como doña Dolores en la escena de las crianzas o como el hermano en la escena de la boda. Otros personajes son cómplices pasivos, que están allí, pero temen ayudar a las protagonistas, pero están ahí, apoyando de alguna manera, desde la amistad y el cariño hacia el personaje, por ejemplo, Antonia y Marielita apoyan a Rosita pero no de manera directa, pues verbalmente censuran que ella quiera ser abogada, aunque las sigue uniendo la amistad. También está la hermana en la boda quien, aunque quiere a Margot, sabe que su papel es controlarla para que no incumpla las expectativas familiares.

En otro plano muy distinto están los primos de Margaret, Heriberto, Joaquín, Lucía y Teresa, quienes traen a escena una evocación de una infancia divertida y alegre en el campo. Infancia campesina que atesora Margaret como su mejor recuerdo; ellos traen la imagen de un territorio de origen perdido y esa es su función dramática, por eso sus historias no se desarrollan. Y serán ellos quienes al final de su historia ayudaran a Margaret a cruzar el río que separa la vida y la muerte.

6.5.El espacio escénico:

Quiero ahora referirme concretamente al espacio escénico, del cual presento un mapa que describe y ubica la manera en que, como dramaturga, concibo la escena que pasa por mi cabeza y mis letras. Naturalmente que este es un mapa de lo que para mí es un territorio conocido que es la casa, pero que ya a la hora de pensar en llevarlo a escena, el espacio tiene todas las posibilidades de ser transformado según el nuevo proceso creativo, que ya sería el inicio de otro trecho de este viaje, que no pretendo aquí abordar. Trecho en el cual la casa puede ser transformada, reestructurada, reelaborada.

En este plano o mapa se expresa la forma como concibo el espacio escénico según la relación con el personaje: cada uno de estos lugares conserva el estatuto y significado de ese personaje que lo habita, lo encarna en el espacio,

Para no reiterar, solo enumero los espacios que ya en la descripción de los personajes y sus estatus, he presentado:

Espacio 1. Espacio metateatral, donde habita el personaje Amalia, la dramaturga, constituido por su escritorio y silla. Tiene sobre el escritorio un árbol de alambre donde ella pende sus objetos de memoria y un cuaderno donde escribe.

Espacio 2: Biombo en el centro de la escena, al fondo. Este espacio es habitado por Margaret. El biombo es un panel rectangular del cual pende una tela donde se proyectan a veces algunas imágenes y tiene una abertura a modo de cortina, por donde entra y sale Margaret. Es una suerte de umbral donde Margaret sale de su olvido y entra al mundo, configurándose como una especie de portal entre la vida y la muerte.

Espacio 3: es el espacio de la casa palomera. Esta al fondo a la derecha, es alto, a unos tres metros sobre el piso. A él se accede por una escalera, es el espacio de la memoria ancestral, antes desarrollado de manera extensa. Es el espacio de María Etelvina.

Espacio 4: es el espacio de las coreutas, ubicado en proscenio a la izquierda, donde ellas se ubican para narrar la acción dramática o interactuar con ella a su manera, hablando a veces con el espectador, u otras con el personaje dramático, es decir este constituye un espacio narrativo, que opera un vínculo entre la escena y el auditorio.

Espacio 5: es el espacio donde se desarrolla la acción dramática. Espacio donde tiene lugar el conflicto y su desarrollo en la acción de las protagonistas que son las tres sufragistas, a través de las distintas situaciones. En esta medida este es un espacio dramático por vocación.

Espacio 6: En la periferia del espacio escénico está el espacio de las actrices, donde ellas se cambian para investirse bien sea de coreutas o de personajes. Está dado por tres nichos ubicados en el margen de la escena, donde las tres actrices preparan su ingreso a la escena, al espacio de la acción dramática.

Presento a continuación el plano del espacio escénico según la concepción dramaturgica, realizado con la ayuda, en el manejo del lápiz, de Thomas Monnier Granda, mi hijo:

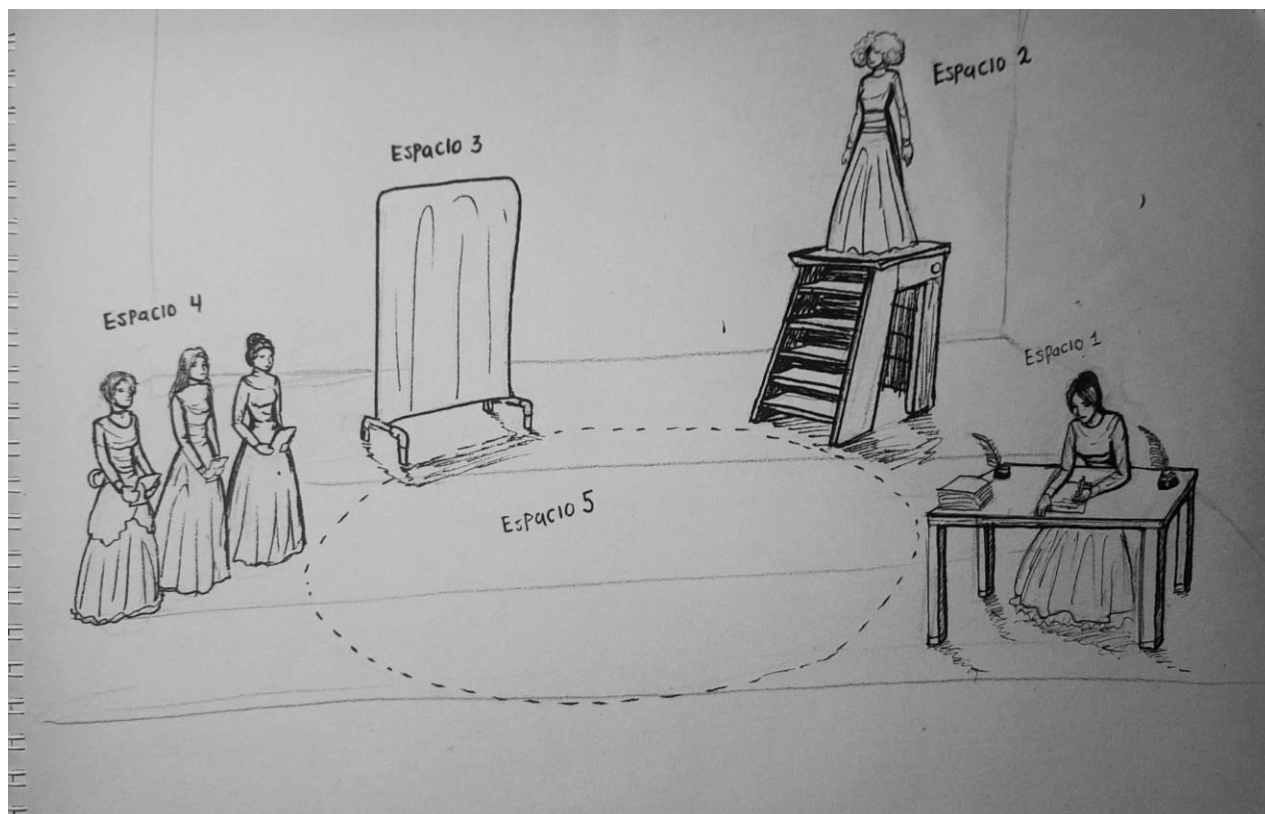


Foto 30. Plano de espacio escénico, Obra *Voces en el silencio o una casa para María*, desde el punto de vista de la dramaturga. Cortesía Thomas Monnier Granda

6.6.LA CASA DE TAPIA Y LA ESTRUCTURA DE CORALIDAD

Quiero retomar ahora, de manera breve, el procedimiento de la construcción de la casa de tapia por hiladas, para referirme a la estructura que desarrollo en esta dramaturgia, que es la de coralidad. El aporte sobre la estructura de la forma coral me lo brindó el profesor José Sanchis Sinisterra, con quien pude establecer algunas conversaciones sobre el tema.

Según Sanchis, la estructura coral parte de un presente donde tiene lugar la acción dramática de la obra. Este presente debe estar estructurado como presentación de todos los personajes uno por uno, escena por escena, o todos en una misma escena. En la estructura coral todas las vidas avanzan a un tiempo y se van presentando los avances de esas vidas. Ello corresponde a una estructura en archipiélago, donde todas las islas avanzan en el mismo tiempo de atrás hacia adelante o de adelante hacia atrás, a través del desarrollo de la acción dramática que configura la obra. Por ejemplo, se presenta las vidas de A, B, C, D desde un inicio, que puede ser su infancia y se van

desarrollando simultáneamente por tramos, hasta el llegar al presente de la acción dramática donde el conflicto se concreta y conduce al desenlace final. También se puede hacer a la inversa. La estructura coral, entonces, se construye por una lógica temporal, donde cada capa es un tiempo distinto. En nuestro caso, cada capa sería lo que los tapiadores llaman hiladas. Cada hilada es una capa, y cada capa es un tiempo. Estas van construidas de abajo hacia arriba.

Nuestra casa dramática, que no es una dramaturgia convencional sino expandida, opera sobre una estructura coral constituida por las vidas o trayectos de las vidas de cinco mujeres que son tres sufragistas y Margaret y María Etelvina, personajes estos últimos que estructuro con base en la presencia de mis dos abuelas, en esta casa dramática. El conflicto está dado por las barreras, dificultades, obstáculos que estas mujeres tuvieron que afrontar para lograr ser reconocidas como sujetos políticos, como ciudadanas y por construirse y enunciarse como tales, y lograr el derecho a sufragar, en un tiempo en que la mentalidad patriarcal hacia todo para que ello no fuera posible. Esta estructura por hiladas la retomo sobre todo para explicar la organización de la estructura de la obra dramática desde el punto de vista de la temporalidad.

A nivel de su estructura por hiladas, la obra presenta en una primera escena al personaje de la dramaturga que en la obra tiene por nombre Amalia. Ella está frente al espejo de su habitación donde tiene una evocación de su abuela Margaret, que la convoca a emprender esta escritura. En la escena siguiente, mientras escribe, Amalia tiene una visión de su otra abuela María Etelvina, quien ingresa como una presencia poderosa a su escritura, y también a la escena. Estas primeras escenas, donde la dramaturga se encuentra con sus antepasados, configuran un primer tiempo, una primera hilada que le da la vuelta a la casa en forma horizontal. He aquí que las hiladas de la casa corresponden cada una a un tiempo, por lo cual podemos decir que el dispositivo sobre el cual la casa dramática se construye es un dispositivo temporal.

Al final de la tercera escena ingresan las actrices-coreutas, quienes inauguran lo que será el procedimiento constructivo de la obra, donde ellas entran como actrices coreutas y luego se invisten como personajes para echar a andar el siguiente presente, la siguiente hilada.

En esta segunda hilada, se instala el presente de la acción dramática, que es el día primero de diciembre de 1957, día en el que por primera vez en la historia la mujer colombiana pudo votar. En esta hilada se presentan cada una de las situaciones que viven las protagonistas ese día y sus conflictos particulares y el conflicto que moviliza la acción dramática.

En una tercera hilada nos remontamos a la infancia de todas estas mujeres, particularmente la de Rosita Turizo y sus amigas y a la de Ofelia Uribe y su madre. A continuación, una cuarta hilada, va a la juventud de estas mujeres, donde ellas vivían conflictos y barreras por su condición de mujer, con las que se debatieron desde esa época y en los años siguientes. Luego viene una quinta hilada, donde ellas son adultas.

Todo este transcurso tiene un contexto, unas circunstancias sociales, políticas, económicas del país. Circunstancias que afectan la vida de estas y todas las mujeres colombianas, como son la masacre de las bananeras, de la cual solo se perciben los ecos en la escena de María Cano, quien llega como un fantasma a los sueños de Ofelia. En la quinta hilada, que es la adultez de cada una de las mujeres, aparece también una escena de la Violencia en Colombia, vista a través de los ojos de María Etelvina, la abuela de las palomas.

Luego viene una sexta hilada. Y llegamos a los debates de la ANAC en 1954, donde la movilización política de las organizaciones de mujeres y el liderazgo de mujeres como Esmeralda Arboleda, se logró la aprobación del voto constitucionalmente, el 26 de agosto de 1954.

Luego hay una séptima hilada donde volvemos al presente de la acción dramática, unos días antes del plebiscito del primero de diciembre, 1957, cuando las mujeres ven cómo se han agudizado los conflictos en torno a su lucha por el voto y, en el caso de Margaret, se agudiza su lucha por su libertad. La escena última de la obra, en la cual todas las vidas se cruzan y las mujeres se encuentran en una sola escena final, es precisamente el día del plebiscito en el que, por primera vez en la historia, las mujeres pudimos a las urnas electorales a votar.

La estructura coral es pues, constitutiva de la casa. Ella presenta y desarrolla la vida de cinco protagonistas, yendo del presente al pasado y de nuevo del pasado al presente. En este desarrollo aparecen algunos personajes que actúan como puntos de fuga, referentes que habitan el recuerdo, seres ausentes cuya evocación los materializa, como son María Cano, Simone de Beauvoir.

En dialogo con esta estructura temporal por hiladas, que da cuenta de las vidas de las sufragistas de forma un poco más lineal, dando cuenta de sus vidas de adelante hacia atrás y luego de nuevo hacia adelante, en dialogo con esta estructura más “lineal” hay otro tiempo que es más circular, donde habitan los María Etelvina y niña danzarina, que son más seres o instancias míticas pájaros que ingresan en la escena a través de los distintos tiempos y espacios. Estos personajes habitan ese tiempo circular que escapa a las hiladas, porque digamos es transversal; si hablamos de la tapia esos personajes míticos son el musgo que sale en las paredes, o la mezcla líquida de boñiga y tierra

que está impregnada internamente por todas las paredes de la casa, siempre están ahí, y son las que internamente ayudan a sostener y tener en pie la estructura.

El dialogo de esos dos tiempos en la casa, igual que el dialogo de los distintos espacios metateatrales, dramáticos, narrativos, va construyendo esta casa dramaturgica, donde a la vez hay un interior impregnado de voces y diálogos de seres presentes y ausentes, de seres sobrenaturales y de seres míticos y arquetipales, todo lo cual va dando cuenta de esta suerte de instancia móvil y viajera que es la casa, como algo que viaja en el tiempo y en el espacio, aunque geográficamente no se mueva. Viaja en la memoria, en el recuerdo, en la evocación, viaja entre presencias y ausencias, entre el sueño y la vigilia. Casa que se configura como artefacto poético que como las pinturas de Remedios Varo me sirve para reconocermme, decirme y transformarme con la casa.

Presento ahora, sin más preámbulos, la dramaturgia final *Voces en el silencio o Una casa para María*, que recoge y expande todo lo que ha sido este proceso de investigación-creación.

CAPITULO 7

VOCES EN EL SILENCIO O UNA CASA PARA MARÍA

DRAMATURGIA FINAL

ESCENA 1. EL ESPEJO

El cuarto de una dramaturga. En un lateral hay un escritorio a la Remedios Varo, donde esta ensamblada silla y escritorio (ver imagen La creación de las aves de Remedios Varo, imagen generadora de la escena) sobre el escritorio hay dos recipientes preciosos con tinta china, un prisma de cristal multicolor. Un árbol memoria, hecho en alambre³⁵. Un cuaderno de escritura. Al lado del escritorio un gran tazón transparente lleno de agua. Tras la dramaturga, cuyo nombre es Amalia, hay un biombo templado blanco. En el centro del cuarto hay un marco de espejo, grande, antiguo, dentro del cual, en vez del cristal, cae una tela blanca delgada y sutil. Ingresa Amalia en la estancia. Cabello recogido. Trae un bolso de tela de colores de dónde saca su cuaderno. Se dirige al escritorio. Saca el cuaderno, se dispone a escribir algo.

Amalia: Otro día más... intentando reconstruir este rompecabezas... espero que hoy la mano fluya, necesito que lo haga, que las palabras se suelten en bandada, como cuando te escribo, Ofelia, como cuando te sueño, María. Pero no, al parecer la memoria funciona a la inversa y recicla inicialmente lo más cercano y aparentemente ajeno o trivial, antes de llegar a lo profundo, aquello que se alberga en las capas más sutiles de la conciencia, allí donde la pluma tarda porque la vista no alcanza. Para llegar allí, quizá sea necesario desnudarse ante una misma, arrodillarse ante las aguas de la escritura y lavarse los ojos, para volver a ver el mundo por primera vez, para poder abrir los ojos del corazón. Como decía aquel personaje de Saint Exupéry.

Voz de Margaret: *(habla desde dentro del espejo)* Ese libro sí alcancé a leerlo... me gustaba tanto la escena de la Rosa... es tan cierto, hasta la belleza más perfecta no puede librarse de sus espinas.

Amalia: ¿Eres tú?

Voz de Margaret: ¿Y quién crees? ¡Siempre tan distraída! ¿Lo sentiste?

Amalia: ¿Qué?

Voz de Margaret: El aroma

Amalia: Ah, ¡el jazmín de medianoche! fue lo que te traje

³⁵ Alambique árbol de alambre. Referencia sobre el objeto en la pintura Creación de las aves. Remedios Varo

Voz de Margaret: sí, es más simple de lo que parece. Tenía que venir a cuidar los jazmines, como cada noche. A cuidar de ti, y de ella, mi pequeña Estrella

Amalia: no había vuelto a soñarte

Voz de Margaret: yo te pienso todo el tiempo... me gustaría que alguna vez fuéramos a dar una vuelta juntas al parque donde está ese arbolito de jazmín que tanto me gustaba

Amalia: ven, entra a mi mundo, quiero verte otra vez

Voz de Margaret: basta con que me sientas, estoy junto a tu pecho dándote calor. Ven, también quiero verte

Amalia observa cómo del marco del espejo comienzan a caer pétalos de jazmín blancos y menudos. Se dirige al espejo y se mira. Un instante después ve como la imagen de su rostro comienza a transfigurarse. En su lugar va apareciendo primero borrosa y luego cada vez más nítida, la imagen de Margaret, su abuela materna, cuyos ojos la observan mientras le sonrían ampliamente del otro lado del espejo.

Amalia: Abuela ¿A qué has venido?

Voz de Margaret: Vine para ayudarte a recordar

Amalia: Siempre trato de hacerlo, pero un velo de aire nos separa, un velo de tiempo, de olvido

Voz de Margaret: si dejas que me trague el olvido, me iré definitivamente ¿por qué ya no riegas el jazmín? Lo estás dejando marchitar... Solo cuando lo vuelvas a regar podré cruzar al otro lado

Amalia: *(Al público)* Elevar la mano y sentir como su mano aprieta la mía, cálida y amorosamente. Me acaricia el rostro con suavidad. Me acurruco en esa sensación, en esa presencia dulce que trae el olor del jazmín de media noche.

Amalia gira hacia el espejo y ve como la imagen de la abuela se evapora lentamente

Amalia: ¿a dónde te fuiste? ¿dónde estás?

Dejan de caer los pétalos. En su lugar queda solo el espejo. La mujer ve como, caído frente al espejo hay un objeto. Es un bolígrafo de tinta mojada, bonito y elegante. Lo toma y atesora ese regalo que guarda la presencia de Margaret, su abuela.

Amalia va hacia el tazón lleno de agua. Se desnuda su cuello y brazos, se baña el rostro, las manos, el cabello. Caen pétalos sobre el baño. La mujer sale, se seca, se viste. Cesan de caer los jazmines. La mujer toma el bolígrafo, una hoja de papel en blanco y comienza a escribir.

Escena 2: Fundación

Amalia, duerme sobre su escritorio. La despierta un ruido de trebejos y corotos que se acercan. Ingresa a escena María, anciana, inmemorial. Su cabello es blanco, rebujado. Su caminar lento y pesado. Lleva a cuestas un gran atado que desliza por el piso halándolo con dificultad desde una cuerda que lo ciñe, la cual va amarrada a su cabeza en forma de balaca.

De debajo del faldón de María sale la niña danzarina, alma gemela de María.

María es dos, un cuerpo y una voz. El cuerpo viejo y ajado de María, es el que tiene la voz. La niña danzarina es el cuerpo danzante de María, su alma ligera de bailarina; es una niña danzarina que se quedó varada en una estación de tiempo adolescente y que pasadas décadas decidió volver a su cuerpo anciano que ya no le sirve igual, pero es su casa. Por ratos se separa, danza fuera de su viejo cuerpo para luego volver a él como albergue y morada, como casa que no pude abandonar por más que lo intente.

Ingresan tres actrices-coreutas, quienes ponen en voz el viaje de María. Están ubicadas al fondo desde el escenario y solo se ven en la penumbra sus siluetas y sus rostros difusa y fugazmente.

Como en un ciclo inmemorial la niña danzarina encarna en su danza el periplo de María mientras ella avanza por el camino con dificultad, cargando a cuestas su atado.

Coreutas:

AMAR

Armar

Amamantar

Amedrentarse

Amanecer

HUIR

Arrancarse

Arrojarse

Perderse

enfriarse

Querer-morir

Arrastrase

Soñar
Tomar aliento
Arribar
arrimarse
MANOS
Mirarse las manos
Empezar
Trabajar
Agotarse
sembrar
arraigar
Afianzar
ARMAR
-de palabras-
una casa
de promesas
de sueños
Armar de arrullos una casa
Casa efímera
Expuesta
Casa frágil
enclenque
Misérrima
Casa reciclada
Casa fortalecida con el tiempo
CASA LADRILLO

Casa-nido

Una casa hecha de arrullos y presencias

Solo para ellos... y para ella, la más chiquita

Casa muda

Casa cobijo

-casa techo

RESPIRA

Una casa para empezar de nuevo

Una casa para María

Cuando llega a su espacio María saca del atado un banquito de madera, se sienta. Saca una batea de madera y unas mazorcas de maíz. Y dos canastos donde hecha el grano. Se sienta a desgranar el maíz mientras la nieta, con los granos de maíz, configura grafías y arquitecturas fabulosas en el piso, que evocan su viaje.

Coreuta 1: Componer y recomponer una casa, Inventarla en medio de la diáspora. Avizorar un punto. Afincarse. Establecer un lugar de partida, un centro de fuerza desde donde comenzar a construir, de cero. Ahí está, un terreno baldío. Unos cuantos palos. Es suficiente.

Coreuta 2: ¡una vida distinta es posible!

Coreuta 3. Armar una y otra vez la casa. Tener algo ya listo y despertar un día convencida de que no es lo que se busca.

Coreuta 1: meter un muro aquí, una viga allá, extender la casa a la derecha... o hacia adentro. Limitar la sala para ampliar el cuarto.

Coreuta 3: Cansarse de la sala, verla pequeña de nuevo y querer ampliarla. Poner otra viga y otro muro más lejos, ampliar la casa. Durar años ampliándola porque no se tienen materiales,

Coreuta 2: hay que pedir lo que sobre en las construcciones para ir armando la casa

Coreuta 3: Despertar un día y no gustarle. Querer de nuevo que sea pequeña para albergar mejor; Reducirla de nuevo.

coreuta 1: Vender el lote de al lado para poder comer, porque el hambre apremia, como un perro que aúlla a la puerta. Famélico, en los huesos.

Coreuta 2: El perro pide huesos.

Coreuta 3: Se le cierra la puerta.

Coro de todas: ¡Hay que comer!

Coreuta 3: ver las paredes de la nueva casa, otra vez verla pequeña. Descubrir que el problema está adentro.

Coro de todas: La jaula va por dentro.

Se ilumina el espacio de Amalia quien reacciona ante su visión

Amalia: Mi abuela colecciona todo tipo de frascos, frasquitos, hierbas, bebedizos, con los que sana todo tipo de heridas, dolores, moretones. Es una cuidandera por vocación. Tiene una memoria fabulosa y sabe varios libros de memoria; se los aprendió de joven, antes de que tuviera que salir huyendo de su pueblo, de Ituango, Antioquia. Por su vida errante aprendió a memorizar los libros, porque sabe que siempre es posible que de un momento a otro haya que salir huyendo y dejarlo todo. A la abuela le gusta escribir. Por eso, en sus horas libres, la abuela escribe y memoriza, memoriza y escribe, para no perder las palabras, las voces que continuamente brotan de su cabeza, aun cuando esté en silencio. La abuela necesita escribirlas para no perder las palabras en el torbellino del tiempo.

María Etelvina saca de su pecho una carta escrita por ella y dirigida a un familiar, que nunca envió. La lee para sí. Entretanto, Amalia saca de su libro una vieja fotografía de su abuela paterna María Etelvina que se proyecta sobre el biombo, al lado de su escritorio. La imagen que se va reconfigurando en la escena.

Coreuta 1: Ante la venida del mando, del que manda, del que no tiene ojos, ni cabeza, solo botas pisoteándolo todo

Sombras ingresan a escena: Sombras de hombres armados, con fusiles y pesadas botas. La abuela abre su vestido, descubriendo su vientre que es una jaula donde acumula toda clase de objetos

Coreuta 2: la abuela toma los papeles, los objetos esparcidos... los guarda, los apilona, los arrebujá, en la jaula. Cierra la puerta de la jaula, les pone una tela. La cubre, la esconde. Su vientre de jaula ha quedado resguardado.

Coreuta 3: El mando entra con sus hombres, con sus botas, requisándolo todo. El mando descubre algunos objetos que quedaron allí. Con sus hombres, los apilonan afuera de la casa, les rocían gasolina, hacen una hoguera con ellos. La hoguera eleva al cielo sus llamas. Lame las paredes de la casa.

En la proyección del biombo, al rostro de María Etelevina va superponiéndose lentamente la de la pira chisporroteante, hoguera que eleva sus llamas al cielo, junto a la casa.

Coreuta 1: la abuela ve casi destruida su casa

Coreuta 3: pero la abuela se empeña en sobrevivir

Las tres coreutas: En empezar de nuevo

Mientras los textos siguientes se instalan, María comienza a construir su casa-palomera con la ayuda de niña danzarina; usando palos, cortinas de mimbre, esteras, y cosas que saca de su atado.

Coreuta 1: sobre los escombros de la anterior, la abuela vuelve a construir su casa. Ahora es diferente. El techo de otra forma, ahora plano, no inclinado.

Coreuta 1: No sabe cómo aprendió la construcción, pero sabe hacerlo. No sabe cómo aprendió todo lo que sabe, pero lo sabe, lo sabe mientras lo hace... recuerda muchas cosas que creía olvidadas y que ahora con el movimiento de sus manos, su cuerpo recuerda.

Coreuta 2: Ahora ella es la constructora de mundos

Coreuta 1: Porque todo estaba allí, en un saber guardado, enterrado en la tierra del cuerpo. Su saber lo pone en esas paredes, en esa casa, recuerda que su padre construía... y su abuela tejía. Entonces teje una nueva vida, un nido, llevando auestas a sus dos polluelos: sus colores se complementan:

Coreuta 2: Una polluela es hembra, muy negra y muy pequeña. Se aferra a ella. Es cariñosa, es toda amor.

Coreuta 3: El otro polluelo es color cobrizo, el pico puntiagudo, una gran nariz, y pelo aindiado, como el de ella, mejor dicho, su segundo polluelo es igualito a ella... ese polluelo llama su atención, tiene un mirar inteligente que penetra la profundidad de las cosas, de la materia misma del mundo, lo comprende todo, lo descifra todo con sus ojos profundos y pequeños. Es el polluelo dos.

Coreuta 1: Por ellos lucha, salieron de su vientre y ahora son parte de ella. Por ellos se levanta cada mañana a ensayar toda clase de trabajos efímeros.

Coreuta 2: Celaduría de edificios de beneficencia

Coreuta 3: Elaboración de pasteles y otras delicias para venta callejera

Coreuta 2: Orfebre de ensueños, en una fábrica de esferas navideñas, brillantes y onduladas

Coreuta 1: María es la constructora de mundos, las pompas doradas salen de sus manos como huevos fantásticos. Decora su propia vida con poemas, con sueños, con delirios o con melancolías, siempre con nuevos vuelos.

La niña va al atado y saca tres objetos que dispone sobre el escenario: un neceser, un portafolio y una canasta llena de periódicos viejos. Las coreutas llegan hasta allí y cada una toma un objeto, de su personaje. Coreuta uno, toma el portafolio, de Esmeralda. Coreuta dos, toma el neceser de Rosita Turizo; Coreuta tres, toma la canasta llena de periódico, de Ofelia Uribe. La llevan a sus nichos, instala cada una su espacio en distintos lugares, al fondo del escenario, en semicírculo.

Amalia: En ésta, la otra casa, la del relato, la que la autora construye mientras escribe, para poder devenir ella misma, para reconocerse mientras las reconoce, a ellas, a las mujeres que originan esas voces, en esa casa hecha de letras, y de teclas y de dedos que martillean al amanecer, en esta casa hecha de memorias que se juntan, se estiran, se colapsan, se escucha la voz de María Cano, superpuesta a la imagen de la abuela María Etelvina Duque Granda. Dos Marías, dos memorias, mil palomas, mil mujeres.

María: Cuto-cutu-cutu ¡Vengan palomas, ha llegado la hora! ¡Es el amanecer y hay mucho por hacer! Vengan palomas vengan, aquí cada una tiene su sitio...

María saca maíz de la batea, llama a las palomas. Cutu-cutu-cutu. Les arroja maíz. Su voz se vuelve un alabao profundo que semeja el currucuteo de las palomas. Llama a las voces que se albergan en medio del silencio. Se instala en el umbral de su casa a desgranar maíz.

Escena 3. La creadora de mundos

Acción: Amalia se levanta de su escritorio y contempla su pequeño prisma al lado de su ventana. Niña danzarina, convertida en un pájaro barranquero, o Ave de la soledad, llega hasta ella y la sobrevuela. Amalia contempla al ave, abre su cuaderno y ve hilos que penden. Al seguir cada uno ve que, asidos a la punta de cada hilo, hay varios tipos de pájaros de colibríes, ciriríes, barranqueros, copetones, palomas. Entretanto, dos coreutas ingresan. Se transfiguran en tótems, videntes que ponen en voz los textos como si pudieran leer el alma de Amalia, la creadora de mundos.

Coreuta 1: La mujer necesita sacar sus memorias, reconocerlas para reconocerse, por eso escribe. Una vez escritas sus palabras garabatean en el papel, se retuercen queriendo pasar de la segunda a la tercera dimensión y cada vez más fuerte, vibran y se vuelven volátiles.

Coreuta 2: De la luz de la luna y la magia de las estrellas los pájaros toman vida, mueven la cabeza, las alas, se agitan, se sobresaltan y alzan el vuelo. De su pluma brotan pájaros. De vez en cuando vuelen a posarse en ella, queriendo regresar a su patria de origen. Luego sobrevuelan la casa. El interior de la casa. Cada pájaro encuentra su lugar en la casa.

Niña danzarina ingresa al cuarto de Amalia, quien le entrega los pájaros y los pende de los hilos a sus brazos. La niña danzarina sobrevuela por el cuarto de Amalia junto a las aves, que asidas a su cuerpo móvil y danzante, forman una bandada de pájaros³⁶



Foto 31. Remedios Varo. La creación de las aves.³⁷

³⁶ Esta imagen está inspirada en la obra Creación de las aves, de Remedios Varo, 1957.

³⁷ <https://historia-arte.com/obras/la-creacion-de-las-aves>

Coreuta 3: Abrir las ventanas y llamar a las palomas. Convocar el canto, sacando de su pecho antiguas canciones de las abuelas. Dejar que palomas lleguen, volver a sacar maíz del pequeño canasto. Llamarlas con el cutu-cutu, darles de comer. Solo de esta manera podrá devenir ella misma. Entrar en el trance del vuelo. Descubrir que la liberación tiene que venir de adentro.

Coreuta 2 y 3: la jaula va por dentro

Coro de todas: ¡¡¡Es hora de echar a volar las palabras!!!

La niña danzarina genera un torbellino, una migración de aves que sobrevuelan a Amalia para finalmente ir a posarse sobre la casa- palomera de María. Niña danzarina pende las figuras de origami de algunas ramas sobresalientes de la casa palomera.

Coreuta 2: Volverse paloma. Sentir que se tiene adentro tanto que decir: se había olvidado a fuerza de callarlo, decidirse a hablar, a decir. Decidirse por fin habitar una casa, una casa hecha de palabras, de sueños y esperanzas.

Coreuta 1: Querer escuchar a otras, reconocerse en su historia. Invitar a su casa a otras mujeres cuyas voces estaban olvidadas en la jaula.

Coreuta 3: Descubrirse en una misma raíz, una misma identidad. Reconocerlas para reconocerse.

Coro de todas: Compartir la casa, la casa común. El suelo común. Una casa nuestra, un territorio propio abonado por nosotras. Una casa para respirar de nuevo: una casa digna, grande, para todas. Una casa hecha por manos de mujer ¡Una casa para María!

Las coreutas se separan. Una de las mujeres tiende un petate en un costado del escenario y se acuesta. Las otras dos mujeres van a sus respectivos nichos, en los laterales escenario.

Escena 4. Presagio

En un costado de la escena, sobre el petate, Ofelia duerme un sueño agitado. En lo alto de la casa palomera esta María de pie. Ha terminado de desgranar el maíz. Niña danzarina, saca del atado un antiguo sombrero de época y un vestido raído, que en algún tiempo fue elegante con los cuales viste a María Etelvina. Esta lanza un puñado de maíz delante del patio de la casa, donde las palomas llegan, inesperadas, durante la escena.

María: Cutu-cutu, Vengan niñas, vengan

Entre el murmullo del maíz se desgrana el alabao de María, mientras niña danzarina, transfigurada en colibrí, juega alrededor del petate donde está acostada de Ofelia.

Canto de María

*Con el tiempo su sueño
había adquirido la fragilidad
de un pétalo
que flota
sobre superficie
de las aguas tranquilas
al borde de un peñasco*

*la sutileza de esa flor
cuyo olor se percibe a varios
metros de distancia y solo
por algunas horas en la noche*

*la levedad
de un aleteo
mariposas blancas
en la madrugada.*

Atraída por el canto de María Etelevina, ingresa la presencia fantasmal de María Cano quien avanza hacia un costado de la cama de Ofelia.

María Cano: Despierta Ofelia, hay mucho por hacer ¡despierta!

Entre sueños, Ofelia escucha el llamado de María y el caer de los granos de maíz en el patio. Niña colibrí la roza con su ala, pero ella no la ve. Al fin Ofelia despierta.

Ofelia: ¿ya es la hora? ¿Ya amaneció?

María Cano: sí, hace ya mucho, despierta

Ofelia percibe a la niña colibrí, quien le roza el hombro desde atrás. Voltea y ve a María Cano.

Ofelia: María Cano ¿eres real?

María Cano: soy tan real como tú quieres que sea. Ahora soy una María más, (*Mira a María Etelevina*) El olvido nos ha unido. Cuido mis palomas, es todo.

Ofelia: ¿a qué has venido?

María Cano: Me llamó una voz, cantaba la fragilidad del sueño

Ofelia: Los sueños son fuertes. Sobreviven a cualquier intemperie. No desisto de soñar.

María Etelevina abre su vientre jaula, saca unas bolas de papel arrugadas. La arroja al escenario.

María Etelevina: Llego la hora de soltar las voces y de echar a volar las palabras

Niña colibrí recoge una de las bolas de papel con su pico: son los discursos de María Cano. Se los entrega a María, quien sube a una tribuna improvisada, las desarruga, la alisa y los dice en

*voz alta, encarnándolos. Entra una proyección donde se ven videos de intervenciones históricas de María Cano, ante la multitud.*³⁸

María Cano: *“Cinco mil obreros de Barrancabermeja han querido que mi corazón traiga el eco de su clamor de justicia y el anhelo que ponen sus energías en esta hora sagrada. No vengo a pedir un mendrugo, no vengo a pedir misericordia, sino justicia”*

Ofelia: esa intervención la hiciste en Medellín, en defensa de obreros de las aceiteras de Barranca Bermeja, los que habían encarcelado por la huelga...

María Cano: En esa época todavía era yo. María Cano, a quien llaman todos La Flor del trabajo.

Ofelia: Te vi una sola vez, en aquella plaza, arengando ante una enorme multitud

María Cano: *(Saca un cigarro. Fuma).* Venían por curiosidad, o por rabia feroz, o prendados de esa palabra nueva y fresca que despertaba las estatuas de los próceres y hacía temblar las férreas columnas de la iglesia, la moral, las buenas costumbres, instaladas con sangre y látigo en el corazón de esa ciudad provincial. Era yo, María Cano, la mujer de la plaza repleta. De mis labios brotaban palabras de esperanza en un futuro justo para todos. Cuando mi voz tronaba se escuchaban alas de paloma, como un presagio, como una anunciación de nuevos tiempos.

Niña Colibrí trae a María Cano otra bola de papel del piso, otro discurso. Ella la desarruga, se transporta a aquella plaza repleta. Entra una segunda proyección histórica de María Cano.

María Cano. *(proyección) “Un mundo nuevo surge hoy de la epopeya de la libertad, nutrida con sangre, con llanto y con tortura. Es un deber responder al llamado de la Historia. Tenemos que hacer que Colombia responda. Cada vez son más amplios los horizontes de libertad, de justicia y de paz. Hoy como ayer, soy un soldado del mundo”*

Ofelia: fuiste nuestra flor, nuestra esperanza ¡nuestra inspiración!

Invaden la escena dos pájaros negros y amenazantes que rodean a María. Ella intenta huir, la rodean para quitarle sus papeles. Niña colibrí engatusa a los pájaros, les atormenta con visiones. Ellos la persiguen. María Cano aprovecha y huye donde María Etelvina, quien guarda los papeles

³⁸ Se sugiere retomar la proyección de una de las escenas de discurso de María de la película María Cano de la cineasta Camila Loboguerrero, Producida por Focine en 1990. En el filme, María es interpretada por María Eugenia Dávila.

en su jaula y le abre un rincón para que se oculte en la palomera.

Los pájaros toman las bolas de papel que quedaron en el piso, las destrozan con sus picos, esparciendo los pedazos sobre la escena.

Ingresan las dos coreutas quienes se quedan en pie, juntas, al lateral de la escena.

Mujer coreuta 1: luego vino el dolor, el llanto, la tortura de María Cano

Mujer Coreuta 2: ¡luego llegó el horror, la masacre de miles de obreros levantados en huelga!

Coreuta 1: Ciénaga, Magdalena. 6 de diciembre de 1928.

Coreuta 2: la muerte se esparció en las plantaciones entre el olor dulce del banano y el humo seco de la pólvora

Coreuta 1: los trenes ensangrentados cruzaron la ciénaga silenciosos, cargados de cadáveres, rumbo al mar

Coreuta 2: luego la persecución

Coreuta 1: La cárcel

Coreuta 2: la expulsión de María del partido

Coreuta 1: La negación, la proscripción

Ambas coreutas: El silencio

(Los pájaros negros salen de escena. María Etelvina ayuda a salir a María Cano quien se queda sentada en la palomera. Etelvina se sienta a su lado, la alivia. Trata de peinar su cabello rebujado)

María: Tuve que dejar a mis palomas. La cárcel era oscura y maloliente, el sol dejó de calentarme. Dejé de escribir mis poemas y discursos, no tenía papel, ni tinta, ni fuerzas para luchar. Las palomas debieron resguardarse por un tiempo.

Niña danzarina cubre a María Cano con el viejo abrigo de María Etelvina

Coreuta 1: luego dijeron las gentes que se había vuelto loca, que había perdido la cabeza

Coreuta 2: después fue solo eso, la loca de las palomas

Coreuta 1: La gente cerraba las puertas a su paso. Luego las entreabría para verla pasar

Coreuta 2: A ella, al ídolo de la desobediencia caído

Coreuta 1: los pétalos de la flor se habían marchitado

Coreuta 2: Las buenas familias educaban a sus hijas para que no fuesen unas Mariacanos

Coreuta 1: Para que todo volviera al orden, y la moral hundiese de nuevo en tierra sus columnas recién removidas por esas voces insurgentes

(María Cano se levanta del regazo de María Etelevina. Sube a la palomera)

María Cano: Ya es hora, Ofelia

Ofelia: está empezando a amanecer

María Cano: a las palomas no hay quien las detenga, siguen haciendo sus nidos por todas partes. Y de vez en cuando se comportan de forma extraña. Y hoy, estas palomas me cagaron la cabeza. *María Cano sube a los más alto de la palomera. Sacude su enorme cabellera que se inunda de luz. Desde lo alto caen plumas que sobrevuelan toda la escena.*

oscuro

Escena 5: la casa de la paloma.

Es el amanecer en el cuarto de Ofelia, quien duerme en su petate. Julia, entra ágil, abre la ventana, sacude a Ofelia.

Julia: ya señora Ofelia. DESPIERTE ¡la cogió la noche!

Ofelia: *(aún perdida en sus sueños)* ¿por qué se me aparece cada noche si solo la vi una vez? ¿por qué, Julia?

Julia: será porque tiene un guardado que decirle

Ofelia: fue un sueño tan vivo... como una anunciación

Julia: le tiene que preguntar en el próximo sueño... a ver qué es lo que le quiere decir. Pero ya, es hora de levantarse señora, la cogió la noche para ir a votar

Ofelia: tienes razón Julia *(se empieza a arreglar para salir)* ¡se nos llegó el día! Primero de diciembre de 1957 ¡Por fin! No me lo puedo creer

Se sacar algo de su canasta encuentra un ejemplar del periódico Verdad.³⁹

³⁹ El periódico Verdad fue un órgano de difusión y opinión independiente que circuló entre enero y agosto de 1955 bajo el liderazgo de Ofelia Uribe y un grupo de mujeres congregados alrededor de su movimiento Unión femenina nacional. Fue cerrado por el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla en agosto 17 de 1955.

Ofelia: ¿Que hace este periódico aquí?

Julia: como todos los periódicos que usted ha tenido, estorbando por toda la casa

Ofelia: *(lo lee)* Es el último ejemplar de nuestro periódico Verdad

Julia: lo mejor es que lo pique o lo vote. O démelo, yo le doy oficio en la cocina para limpiar los cristales.

Ofelia: ¿o quizá quemarlo? para respirar el nuevo sueño que hoy se abre ante nosotras.

Julia: Sí mejor quémelos todos ¡así dejan de hacer tanto desorden!

Enciende una candela, va a meter el diario en la llama. Reacciona, se arrepiente

Ofelia: Pero ¿que estamos haciendo Julia? yo que siempre he tratado de dejar rastros de lo vivido ¿cómo voy a quemar nuestro diario que fue tan importante en la historia del país? Fuimos el único diario independiente de las mujeres, el único que saco a luz el lado oculto del régimen de Rojas Pinilla. ¡Cuántos problemas me dio el artículo central de este número!

Julia toma el periódico mira las imágenes. No sabe leer

Julia: En ese tiempo no se podía decir nada contra del gobierno...

Ofelia: *(Retoma el diario)* Ese día sacamos en primera plana la foto de la marcha de las mujeres protestando por el cierre de los diarios El Espectador y El tiempo por parte del gobierno, ese 3 de agosto del 1955. Fuimos el único medio que cubrió el hecho. En la foto se veía a la policía lanzando chorros de agua con mangueras, y gases contra las mujeres manifestantes. Era la primera vez que el régimen usaba la fuerza contra nosotras, de manera pública. No valió que allí hubiese damas prestantes de la alta sociedad bogotana, hasta nos tocó correr y escondernos en los cafés cercanos. Que trifulca fue ese día Julia.

Julia: ¿quién las manda a marchar en el desorden tan horrible de esos tiempos?

Ofelia: era importante marchar Julia, protestábamos contra el cierre, contra la censura, a favor el periodismo independiente y la libertad de prensa.

Julia: me acuerdo que esa mañana llegó a la casa ese oficial tieso, malencarado: “Piérdase Ofelia ¡esfúmesese! la orden es allanar hoy su casa, su periódico. Dicen que sus pasquines rojos son traición al régimen”

Ofelia: ¡el allanamiento era inminente! Tuvimos que cerrar el periódico y refugiarnos en la casa de amigas para no ser detenidas ¡Qué pesadilla!

(Suena el teléfono y julia va a responder)

Ofelia. este periódico hay que guardarlo, quizá un día interese a alguien *(lo guarda en su bolso)*

Julia: Llamó la señora Clotilde, la espera para ir a votar. ¿Qué sombrero se va a poner? ¿el rojo?

Ofelia: Tráeme el de colores, por favor Julia. Hoy no voy como liberal, voy como mujer,

Tocan la puerta. Julia va a abrir. Se escucha su grito.

Ofelia: ¿Qué paso Julia? (*corre a la puerta*).

Julia: (*Entrando con una paloma muerta entre las manos*) ¡La dejaron en el umbral! ¡Pobre!

Ofelia: Esta es la tercera vez que ponen palomas muertas en nuestro umbral ¡quieren amedrentarnos!

Julia: Una advertencia...

Ofelia: No me importa. Hoy vamos a votar todas ¡gústele a quién le guste!

Julia: Yo como que, me quedo... ya no quiero ir

Ofelia: Nada de eso Julia. Usted se viene conmigo. Guillermo nos recoge donde Clotilde para llevarnos al puesto de votación... nos esperan, tenemos que asesorar a las mujeres.

Julia revisa la paloma quien ya no muestra signos de vida

Julia: ¿qué hacemos con el animalito?

Ofelia: llevémosla al parque y la dejamos debajo de un árbol, que vuelva a la tierra.

Julia: voy por mis cosas ¿Me la sostiene? (*le entrega la paloma muerta*)

Ofelia: Póngala aquí (*Ofelia saca del bolso el periódico y recibe el cuerpo de la paloma*). Nada mejor que la Verdad para sostener un cuerpo al que le cortan el vuelo (*envuelve la paloma en el periódico*)

Entra Julia vestida con una ruana y sombrero

Julia: Vamos, mi señora.

Ofelia: Vamos.

Amalia ingresa escena. Ve las plumas blancas de la paloma regadas, las lleva a su escritorio. Las pende del árbol de alambre que hay sobre su escritorio.

Escena 6. Polvos de arroz

Ingresa Rosita Turizo con un elegante neceser, lo pone en la mesita al lado del espejo. Lleva un traje elegante. Abre el neceser y saca un mortero con cáscaras de huevo que machaca con afán.

Rosita: Cáscaras de huevo molidas como en los tiempos de antes, a falta de polvos de arroz, dan el mismo o mejor resultado: rostro límpido, liso, perfecto. (*Se aplica el polvo de cáscaras de huevo en el rostro, se maquilla*) Quiero estar bien divina, porque es como... como si fuera a cumplir mis 15 ¡Cuanto he esperado este día! por ningún motivo voy a renunciar a salir a votar. A muchas cosas he renunciado, por ejemplo, a la beca que me iba a dar la Universidad de Antioquia por obtener el mejor puntaje de mi promoción, esa beca renuncie, eso implicaba irse a Francia y yo no quería perder a mi Bernardo ¡Otro como él no iba a encontrar! A ser ciudadana también renuncié durante muchos años. Yo siempre pensaba: “yo soy abogada, pero no puedo ser ciudadana ¿por qué?” desde que me gradué me parecía vergonzoso que la ley colombiana nos tuviera en tal condición a las mujeres. Y luego, a tres años de concedido el voto, debimos renunciar a ejercerlo porque simplemente no había elecciones bajo el régimen militar. de Rojas Pinilla ¡Tanta renuncia me indisponen! ¡no más! ¡que se jodan!

¡Polvos de arroz! ¡divinas! ¡los vamos a dejar boquiabiertos! Para que no vengan a decir que somos unos espantapájaros, unas carilavadas, como dicen de cualquier mujer inteligente ¡caterva de buitres! hacernos tropezar es lo que buscan “¿Vieron cómo iba de desaliñada?” Pero yo no me voy a dejar, soy una profesional, toda una abogada y hoy antes de acostarme seré también ciudadana. Hoy es primero de diciembre de 1957, el día en que les vamos a demostrar que somos unas ciudadanas bien plantadas y arregladas, pero sobre todo que somos mujeres formadas y preparadas y que, por ningún motivo, vamos a renunciar a ser ciudadanas. (*Para sí*) Pero, que responsabilidad tan grande. ¿Si podremos cumplirle al país y lograr el cambio que toda Colombia espera?

“Claro que si Rosita, tranquila” diría mi madre “¡No te asustes! mejor cuádrate bien esa peineta, lo máximo que puede pasar es que ustedes sean mayoría y las elecciones sean un éxito”. (*Se termina de Maquillar*)

Si, tienes razón madre, nada malo va a pasar hoy. ¿Dónde estará la peineta! (*Rebuja impaciente en el neceser*). María... ¿dónde está la peineta blanca? ¡Que desorden! (*la encuentra*) ¡Aquí esta! (*se coloca su peineta en el cabello*)

Hoy seguramente me van a pedir un discurso al final de la jornada. Hablaré de esta emoción, este cosquilleo, este temor de pensar si seremos capaces... claro, seremos más capaces que nunca ¡es nuestro amanecer! No defraudaremos al país, nuestro voto será a conciencia, una apuesta por la paz y la esperanza. (*Se acomoda la peineta en el cabello, y con aire gitano danza ante el espejo la canción La violetera, de Sarita Montiel*)

Estribillo:

*Como aves precursoras,
en primavera
en Madrid aparecen
las violeteras*

*que pregonando
parecen golondrinas
que van piando
que van piando*

(suena el teléfono, Rosa contesta)

Rosita: Aló... Fanny querida, en un momento paso por ti, nos aguardan para asesorar en el puesto de votación ¿Qué sabes de Gabriela? ¿sí pudo conseguir la partida de bautizo?... no importa que no tenga cédula... el gobierno deja votar casi con cualquier documento.

Y Margaret... A mí no me contesta, le diré a Ofelia que pase a su casa... si no es así ese hombre no la va a dejar salir y menos a votar.

Y ¿el resto de mujeres ya están allá?... ¿cómo? ¿les dio miedo salir? y ¿por qué?... que no se asusten, no nos van a capturar, no es ningún delito... ¿quién dijo que era pecado?... pues está muy equivocado el cura ese... Hoy vamos a ejercer un derecho ganado a pulso ¡tantos años luchando con nuestras organizaciones para que la mujer tenga un lugar en la sociedad, para que ahora venga un cura a decir que es pecado votar! ... no Fanny, recuerda que esto nos lo ganamos nosotras con todo lo que hemos luchado... Ay Fanny, perdona ¡esos curas me enfurecen! Espéranos, en un rato Bernardo y yo pasamos por ti. Adiós.

Cuelga el teléfono. Regresa a mirarse en el espejo. Se coloca un elegante tocado en el cabello.

Rosita: ¡Ojalá que hoy las águilas no aparezcan!

Sonríe y sale apresuradamente.

Amalia entra a escena y reencuentra todos los objetos, apropiándolos

Amalia: Objetos antiguos, inútiles, cosas obsoletas; llegan a través de la marea del tiempo, obedeciendo a un misterioso destino, a secretas corrientes del azar que los impulsa para llegar a alguien que pueda nombrarlas de nuevo, darles en lugar, nombrarlos, en orfandad de sus propietarias iniciales.

Vestigios del pasado que el destino generoso coloca a mi alcance. Preguntas como antenas oteando el horizonte. Busco, indago, escarbo las memorias, las propias, las de ellas, las nuestras, para que esos objetos frágiles, indefensos, desnudos, hablen, digan lo que tengan que decirnos; para que aquellas manos que los tocaron, los ojos que los vieron, las presencias que contienen salgan del pabellón de sombras del olvido.

...un perfume, una fragancia antigua, penetrante, dulce. Olor a madera y a guardado.

Impregnado en su vestido su olor, su aliento de mujer magnífica...

Sentirte cerca. Dama de mirar bondadoso

Intento escuchar tu voz y lo que tienes para decirnos sobre nosotras mismas.

¡La Rosa más bonita del jardín!

sus ojos abiertos

hoy, otean, quizá, otros paisajes

sintiendo cerca el aroma de la libertad

Amalia guarda los objetos en el neceser. Se guarda una peineta de flor blanca que va a colgar del árbol de alambre. Oscuro

7. La casa Esmeralda

En su pequeño cuarto-estudio, Esmeralda Arboleda escribe un discurso y lo ensaya sobre un banquillo que hay lado de su escritorio. Sobre el escritorio hay dos plumas rojas y un frasquito de tinta china. A un lado del escritorio, el biombo.

Esmeralda: Recuentos... siempre me eligen para esto de los recuentos. Se lo debo haber aprendido a ella, a mi Rosa Elvira. ¿cuántas flores van en cada ramo? ¿cuántas faltan para que esté completo? Cada mañana pongo ante la mesa mis palabras: Verbos, adjetivos, sustantivos, adverbios. Con cuidado las selecciono, las combino. ¡La oratoria es un arte! componer y entregar ramilletes de palabras para tocar corazones. *(se sube al banquito para decir su discurso, duda)*

Pero ¿si me va a entender la gente del común? Pero claro Esmeralda, no hablamos de nada lejano a la gente, sus preguntas y anhelos son también los míos. *(Un temblor la sobrecoge. Baja del banquito)* Y ¿y este temblor en el cuerpo? ¿inseguridad? ¿Miedo? ¡déjalo ir! No es la primera vez que hablas ante un auditorio, recuerda la Liga de las Mujeres Votantes en Estados Unidos. ¡Las

viste con tus propios ojos! ¿es algo distinto a lo que has hecho todos estos años? Pues no. Sólo que a ti te tocó en este país donde las barreras son dobles, porque como mujer siempre te quieren subir en un pedestal, en realidad, es una cárcel. Entonces hay que descender unos pasos, ponerte a su altura y hablar claro, demostrarles que viniste no viniste a servir los tintos sino a defender tus ideas. A embellecer la vida con palabras nuevas, porque ¿qué es la vida gobernada por leyes injustas?

(En el biombo que ahora está al centro de la escena de Esmeralda, se proyecta la imagen de Simone de Beauvoir que fuma sus cigarros, uno tras otro)

Simone: eso de embellecer como característica fundamental de la mujer pertenece a una teoría esencialista, ¡también somos feas y brujas! Y no somos menos mujeres por eso ¡Es parte de nuestra existencia! que nos quieran hacer ver como prístinas doncellas, es otra cosa ¡Ángeles o demonios! la eterna dicotomía de occidente! Y nosotras en medio ¡si no somos santas, somos putas! NO Esmeralda, tenemos que ir más allá, ingresar a la profundidad de la existencia y configurarnos a nosotras mismas a imagen y semejanza de nuestro propio rostro. Quizá después de todo van a reconocer que no la media naranja de nadie. Somos un yo, integro, a la vez incompleto, con sombras y contradicciones, como lo son ellos.

Esmeralda: ¡Ah! ¡Te dignaste a volver después de nuestra discusión del otro día!

Simone: No me gusta la gente conciliadora... La batalla es campal ¡todo o nada!

Esmeralda: Aquí no Simone, aquí no. Hay que entrarles por donde ellos y toda la sociedad escuchan, si no lo haces de esa forma nadie te va a oír, serás señalada y terminarás afuera, borrada, o en la hoguera, o ... como yo, te tocará irte al exilio para proteger tu vida y la de los tuyos.

Simone: lo que sucedió ya se veía venir, te lo dije muchas veces, pero tú querías seguir intentando las vías formales, constitucionales. ¿Cuál constitución? ¡esto es una selva! Si no te unes a ellos como quieren verte, sumisa conciliadora: “Sor Teresa de Calcuta”, querrán acabarte, quitarte del camino.

Esmeralda: seguí las vías formales porque a nosotras no nos es permitido mostrar vacilaciones, ni incongruencias, sobre todo cuando estás en la política en un país como éste.

Simone: Y ¿qué hay de ti? tus deseos, tus impulsos... tus temores

Esmeralda: esto también tiene que ver con nuestro deseo, el mío es la libertad, la democracia.

Simone: Sabes que esa también es mi búsqueda, pero estoy convencida de que el único camino para acabar con nuestra subyugación histórica es que las mujeres podamos tener el acceso al poder.

¿Por qué diablos siempre han sido ellos, quienes han tenido entre sus manos la suerte de la mujer y no han decidido sobre ella sino en función de su interés, considerando sus propios proyectos, sus temores y necesidades?⁴⁰

Esmeralda: pues porque precisamente son ellos los que tiene el poder. Pero la batalla hay que darla en términos políticos, constitucionales, llegar a los órganos legislativos y ejecutivos...

Simone: ¡filantropía! Salir a las calles, el poder hay que arrebatarlo ¡la batalla es campal!

Esmeralda: No Simone, aquí no es así, eso será en tu país, pero aquí hay que ir de a poquitos. De entrada, actuar como una dama y refrendar aquello de que como mujer eres “una presencia incontaminada” en la política y que por eso actúas distinto. Demostrar consistencia entre tus argumentos y tus acciones, ratificarlo cada día ¡la vara con que te miden como mujer es más larga! y todos los ojos están puestos en ti

Simone: Naturalmente, para ellos tu eres la “hembra reproductiva”, pero entonces ¿qué haces en un estrado público?

Esmeralda: No me compliques de nuevo Simone, es lo que ellos no entienden, precisamente.

Simone: Nunca lo entenderán... nadie como mi Jean Paul... *(suspira)*

Esmeralda: ¿Ves? Hasta tú tienes tus reveses

Simone: Sí... me hace falta, me quedé sola como una sombra histórica y a él se lo tragó el olvido

Esmeralda: tarde o temprano a todos nos tiene que pasar eso del... olvido. Pero no tú has quedado inmortalizada en nuestros corazones, eres lo mejor que nos ha pasado a las mujeres de este tiempo.

Simone: Me halagas, inútilmente... estoy llena de honores y títulos y ni siquiera tengo a quien tomarle la mano por las noches

Esmeralda: si pudiera te tomaría la mano, pero solo eres un fugaz reflejo de luna plateada

Simone: Bebo de la luna. ¡A mi pesar! Me gustaría estar aún en pie, marchando, vestida como bruja, o como sacerdotisa del deseo, pero los años no vienen solos y los huesos aprietan cada vez más, pero ¡no nos perdamos en metáforas! ¡A tu tarea! ¡Termina ese condenado discurso!

Esmeralda: Si, hoy haré un discurso al final de esta jornada electoral, hoy, justo hoy, el día más importante en la historia política de las mujeres de nuestro país.

Sonido de trompetas que se difuminan hasta convertirse en una melodía de jazz de los años 50.

Simone: *(enciende un cigarro)* Debes estar alerta, muchos querrán destruirte, te buscarán la caída

⁴⁰ Beauvoir, el segundo sexo. Tomo 1. Ediciones siglo veinte, buenos aires. 1977. 169.

Esmeralda: Tranquila ¡tengo experiencia en eso!

Simone: ¿Tienes un fósforo? Ahora que estoy en la eternidad este cigarrillo nunca me enciende... debe ser este aire enrarecido

Esmeralda: Debo tener... un encendedor (*Esmeralda va al baúl y busca el encendedor*).

Al sonido del jazz se superponen graznidos de gaviñanos o cuervos, insistentes, amenazantes. Así mismo se escucha intermitente, la tos de un hombre viejo en el otro cuarto.

Simone: ¿Jean? ¡Jean! ¿estás ahí? Debe estar en el otro cuarto con mi misma necesidad... voy a buscarlo... ¿Jean? ¿Jean Paul? ¿Sartre? ¿Estás ahí? ¿me dejaste definitivamente sola y aburrida en este limbo? Espera, no te vayas sin mí.

La imagen de Simone desaparece por un momento en el espejo

Esmeralda: ¡Ah! Simone ¡por fin se nos llegó este día! primero de diciembre de 1957... ¿Simone? *Tos insistente de un hombre anciano en el cuarto contiguo. Simone regresa al reflejo*

Esmeralda: ¿Lo encontraste?

Simone: No. Solo lo escuché. Cada vez se me pierde más, volverá. Soy la que tiene los cigarrillos.

Esmeralda: Ah, la relación de pareja...

Simone: Sí, el equilibrio con el otro es difícil incluso después de que has estirado la pata...

Esmeralda: ¿Encontraste fuego?

Esmeralda saca el encendedor y se lo extiende a Simone quien se acerca y enciende su cigarro.

Simone: Adelante, sigue con el discurso, te escucho (*Esmeralda sube al banquito*)

Esmeralda: Hoy es un día histórico para las mujeres de este país donde refrendaremos en las urnas el mas importantes de nuestros derechos políticos: el derecho a sufragar.

Simone: Retórica política, Introduce algo más coloquial, personal...

Esmeralda: Han sido más de 20 años de trabajo para llegar a tener ante ellos la categoría de personas, de sujetos y no de escaparates o muebles

Simone: Eso me gusta más

Esmeralda: Porque eso hemos sido en la historia de este país, sombras eclipsadas que se inclinan, obedecen

Simone: ¡Eso es victimista!

Esmeralda: ¡Pero esto se acabó! Llego la hora de que las mujeres escribamos nuestra propia historia.

Simone: ¿a dónde quieres ir? apunta al argumento central

Esmeralda: el llegar a este punto no es fruto de una dádiva. Es fruto de nuestra labor de movilización constante y de nuestra rebeldía...

Simone: ¡Esa palabra me encanta! Pero, sé cauta... mira bien cómo andan los tiempos en tu país

Esmeralda: Tienes razón, la gente está muy sensible ¡hay que evitar un tono agitador!

Retoma su discurso ante Simone

Esmeralda: Hoy las mujeres vamos a este día no como amazonas, sino como madres que saldremos a defender, a través del voto, una propuesta de paz que construimos entre todas para detener el baño de sangre que nos inunda desde la muerte de Gaitán y hoy donde apenas se acaba un régimen abiertamente...

Simone: ¡Dictatorial! Se infiere inmediatamente. La gente conoce al tipo y muchos lo quieren. Esa parte, revísala, si quieres que no te saquen nuevamente del escenario

Esmeralda: Hoy comienzan a soplar vientos de cambio.

Simone: ¡Esmeralda, no te fies! no todo son lindas palabras. Tienes que ver lo que se cuece...

Se escucha la tos de un hombre viejo, de nuevo. La tonada se ha extinguido, aunque algunos acordes flotan. Los graznidos van incrementando. Simone desaparece por un momento. Ingresan pájaros oscuros, revolotean alrededor de Esmeralda

Esmeralda: Váyanse, no estoy sola, ¿Por qué no llegan? ¿A dónde te fuiste Simone?

Simone vuelve apresurada. Recoge sus cigarros para marcharse

Simone: Jean tuvo otro ataque de tos... quiere dejar de fumar, pero... fuma todo el día. Adiós.

Esmeralda: ¿Cuándo regresas?

Simone: No sé si vuelva, Esmeralda ¡Hasta los muertos necesitamos descansar!

Simone se esfuma definitivamente. Los pájaros asedian a Esmeralda aleteos como de buitres o pájaros carroñeros, con pisadas y siseos de ave agorera.

Esmeralda: ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?

Esmeralda retrocede, se pone su chaqueta, empaca los documentos. Suena el claxon afuera.

Esmeralda: ¿Llegaron por mí? en la tarde terminaré el discurso. *(sale apresurada)*

Amalia entra a escena. Toma uno de los discursos de Esmeralda del piso, lo lee, lo guarda para colgarlo en el árbol. La sorprende el viento que levanta la cortina del espejo, va al escritorio.

Semipenumbra en la escena

Solo se ve la cortina ondeando.

Escena 8. Margaret y el mar

Amanecer, la cortina blanca de la ventana que da a la calle ondea por la fría brisa de la mañana. Una cama, un baúl que hace las veces de mesa. Una silla. Margaret sale a escena por el espejo. Se acuesta en su cama. Las coreutas ingresan a escena.

Coreuta 1: Margaret es blanca. Estatura media, delgada pero alentada y ágil, como buena muchacha de campo. Sus ojos brillantes, su rostro iridiscente y sonrojado. Romántica. Le gusta escribir poemas y versos inspirada en la pluma embriagadora de José Asunción Silva.

Mientras este texto sucede pasa una galería de fotos, de Margaret, en sus tiempos de muchacha.

Coreuta 2: Esta mañana la sorprenden las 8.00 todavía en cama. Su rostro reposado aún, dibuja una sonrisa en sueños. En sus adentros se dispone a cruzar el río que separa los linderos de la finca de su familia, del pueblo. Va acompañada de su hermana y su prima Teresa, y de sus dos primos; el río saluda con jolgorio las piernas de las muchachas que también intentan cruzar el río tratando de no mojarse el vestido de domingo.

(Ingresa varios jóvenes tomados de la mano en fila, son Margot y sus primos tratando de cruzar el río que separa la finca del pueblo.)

Primo Heriberto: ¡Uy cuidao! que ta´ crecido

Primo Joaquín: ¡Atisbe! ¡que no vaya venir creciente!

Primo Heriberto: Está mansito comparado con el mes pasado

Primo Joaquín: No se distraiga, ¡que se resbala!

Teresa, la menor de las primas, resbala. Todos ríen, primero tímidamente y cada vez más la risa va subiendo de intensidad.

Margaret: Ay ¿qué va a decir el papá?

Lucía: ¡Ja! ¿y la mamá? ¡la van a cascar!

Heriberto mete en contracorriente la mano y lanza un manotazo de agua al aire que moja a todos

Heriberto: Pues ¡entonces que nos casquen a todos!

Joaquín: *(respondiendo con otro manotazo de agua al aire y riendo)* ¡eso! ¡todos juntos la pela duele menos!

Las chicas se doblan de risa. Los chicos siguen lanzando agua

Lucia: ya, no sigan ¡que nos vamos a ir a la parte honda!

Heriberto: Avance prima ¡que va a empezar la misa!

Sentada en el agua, Teresa sigue riéndose sin poder parar

Lucía: Margaret ¡no te rías más que te vas a caer!

Margot: ¡Ay! no me hagan reír más que me va a pasar lo mismo que a Teresa.

Heriberto: Deme la mano Margaret, no vaya a ser que se le dañen esos crespos tan bonitos

Margaret: No más agua, que este sombrero está nuevo ¡atembaos!

Joaquín: Echen pa' lante que vienen mulas...

Lucía: ¿Qué le van a decir, Teresa?

Margaret: ...se orinó en el río de tanto reír

Teresa: No, fue que me caí de nalgas

Joaquín: Hágale que viene la mula cargada, se nos está haciendo tarde

Coreuta 2: Antes de irse, Joaquín lanza un último manoteo de agua y todo son risas y crespos que se acomodan con manos mojadas bajo el sombrero, y respiraciones entrecortadas por la carrera, porque ya van tarde para misa y mamá Sofía está esperando en el atrio de la iglesia del pueblo, con la abuela Merceditas.

Coreuta 1: La risa cruza el rostro dormido de Margaret. Las campanas suenan a lo lejos, la brisa fría entra por la persiana abierta. Una gota de agua sobresalta el sueño de Margaret que abre los ojos todavía con la risa en los labios.

Margaret se incorpora. Pone las piernas en el piso helado y va a cerrar la ventana.

Margaret: Qué mañana tan fría, la Caracas todavía está lluviosa, aunque por allá por los cerros se está asomando el sol ¡Qué frío!

Coreuta 1: Margaret se acuesta de nuevo y cierra los ojos bajo las mantas para conservar fresca, la imagen última del chisporroteo del agua.

Coreuta 2: Tras unos segundos se descubre de nuevo ya sin poder dormir más.

Margaret se incorpora y va hacia la ventana.

Margaret: ¿Qué día es hoy? Dios, ¿Por qué tanto jolgorio? ¿Y esas campanas, por qué no se callan?

Coreuta 1: Hay un aire nuevo en el ambiente. Margaret recuerda: es domingo. Lentamente su mente recapitula. ¿Por qué es un día especial?

Coreuta 2: Va al armario y comienza a vestirse automáticamente, convencida de que mientras se vaya vistiendo recordará.

Margaret: ¿Qué voy a ponerme en este domingo precioso? ¡ah! ya sé hoy será azul, como esa flor que la abuela Merceditas colocaba en el corredor de la finca, en ciertas épocas del año.

Coreuta 2: Hortensia, era la flor que su abuela adoraba, era el nombre que había elegido para ella antes de llegar a su nombre definitivo, Margaret ¡menos mal habían cambiado de opinión! Ese nombre la llevaría a repetir el destino de la abuela Merceditas, que tuvo que criar los hijos de mamá Sofía, madre de Margaret, pues cuando fue teniendo uno a uno sus ocho hijos, ella tan solo sabía jugar a las muñecas. El primero, llegó cuando apenas tenía 14 años.

Margaret: Llámame Hortensia ¡Qué horror! ¡Hubiera tenido que criar hijos ajenos!

Arroja lejos de sí el vestido azul

Margaret: Mejor me pondré éste, amarillo, como mi nombre, Margaret, Margarita, de pronto así sale del todo el sol.

Se cambia su vestido azul por un vestido sastrero, color amarillo y beige. Toma unas flores blancas de jazmín de un florero en su mesa de noche, las coloca en su cabello.

Coreuta 1: Margaret recuerda, fue el vestido que le dio su madre Sofía, cuando cumplió los 18 años.

Coreuta 2: Margaret va hasta la ventana.

Margaret: ¡Por fin el sol! ¿por qué hay tantas mujeres, caminando por la Caracas? Van para la plaza de Bolívar, todavía tienen los paraguas abiertos, se ven tan animadas, tan felices, van de a tres, de a cuatro. Iré con ellas, con paso valiente. Iré con mi Estrella, mi niña, para que vaya aprendiendo lo que es ser mujer, pasaré por Ofelia, iremos juntas todas pisando fuerte en señal de “con nosotras no se metan”.

Coreuta 2: Margot se sobrecoge. Siente en la boca del estómago un levantamiento, son las mariposas. Como cuando conoció a Jair. Luego las mariposas se fueron, hasta esta mañana ahí están, ¡Cada vez son más mariposas! de muchos colores ¡la estela de su vuelo la atraviesa!

Coreuta 1: Recuerda qué día es hoy.

Ambas coreutas: ¡Primero de diciembre de 1957!

Coreuta 2: Por primera vez en la historia, la mujer podrá salir a sufragar. Las urnas las esperan
Entusiasmada Margot toma su chaqueta: sale por un lateral del escenario. Oscuro.

Sonidos de pasos que se acercan desde el fondo del escenario en penumbras y van avanzando hacia proscenio. La luz está colocada de modo que solo se ven los tacones de los personajes. Inician la marcha

Ofelia, Esmeralda y María Cano. Cada una lleva un par de zapatos de color diferentes. Sus pasos se acompañan a un solo ritmo mientras avanzan. De pronto se detienen. Silencio. Se escucha el sonido de unos zapatos distintos que se acercan al escenario. Es Rosita, que llega con zapatos rojos, marcando un ritmo alegre, los otros pasos que ya venían en marcha se van uniendo a ese ritmo y marchan de nuevo. De nuevo paran. Silencio. Suenan dos nuevos tacones que entran a escena corriendo, son los de Margaret, de color amarillo. Reinician los pasos y continúan la marcha a un mismo ritmo que va aumentando paulatinamente hacia proscenio. Antes de llegar al frente una pausa. Silencio. Los tacones amarillos de detienen, giran a un lado y salen de escena. Reinician la marcha. Cuando todos los tacones llegan a proscenio se iluminan las mujeres hasta el pecho por unos segundos. Oscuro.

Escena 9. El aljibe o de las crianzas

La palomera se ilumina, tenue, como un nido en lo alto de un árbol milenario. Niña danzarina sale de la casa-palomera, transfigurada en colibrí, guardián del tiempo. El colibrí remonta el tiempo, años, décadas, hasta llegar a un aljibe que corre por los cimientos de una casa de campo, en la Medellín de los años 30. Alrededor del aljibe, Rosaura, niña de 8 años, corre de un lado a otro y juega con niña colibrí, que danza espejeando el espíritu del aljibe.

Rosaura: Chis-Chis

Porrotea

El sol cae por un rayito desde el techo, directo sobre el aljibe: Chispas de luz en do... o en sol

sol... soltarse

como la cascada se suelta

resuena muy alto en la montaña

Llegamos hasta ella corriendo entre los montes, entre los árboles, libres.

Las ramas nos rozan la cara.

Seguimos la cascada que corre por la montaña y después la vemos meterse debajo de las piedras por un buen tramo para venir a salir aquí, en nuestra casa... venir... espero que nadie vaya a venir y nos pillen en el cuarto del aljibe (*en susurro*) shhh ¡aquí los niños no pueden entrar!

Dice mi papá que cuando hicieron la casa no quisieron desviar esa agua y mandarla directo al río, sino dejarla ahí asomada, en este cuarto, donde ella se asoma por el hueco del piso.

Se asoma como yo, a mirar el mundo; como me asomo para verla a ella, así, hipnotizada.

Cuando grande quiero ser quiero ser como ella: libre

¡Libre y brincona!

Pero que no me pillen, porque me cascan: cas-cas. Cascan

Cascada.

¡que cascada me metieron el otro día!

Cuando me cascan quiero irme lejos, muy lejos

... qui-qui-quiero

Qui-qui-qui, pica la gallina con los pollitos detrás

Qui-qui. Ella sabe

¿qué sabe la gallina?

ella sabe que no puede tomar el agua del aljibe porque es salada, nadie se la puede tomar porque le crecen mal-mal-malezas en el estómago y se le seca la gar-gar-garganta y se queda ga-ga, gaga si se toma esa agua pues ¿qué más puede dar un agua así de salada? corre por debajo de la casa, como la voz de mamá corre diciendo: “No tomen de esa agua, les da dolor de barriga” Nosotras sal-sal-saltamos de un lado a otro del aljibe, en notas de sol que se van ampliando como nuestros saltos que a medida que crecemos son más altos, porque el aljibe también de vez en cuando se crece y toca sal-sal-saltar más...

Entonces, nos asomamos pasito afuera, que no se den cuenta que estábamos allá, no sea que nos regañen y del sus- sus-susto...

nos vayamos al aljibe y terminemos en el... en el
en el mar

Dicen que todas las aguas saladas se juntan, será por eso que cuando a mi mamá le da por llorar se va para el aljibe, porque siendo también agua salada sus lágrimas se van directo al mar.

AL MAR...

Desde el otro lado de la puerta, que da al solar de la casa, se escucha la voz de Antonia

Antonia: Rosaura, salga que vamos a hacer la comitiva

Rosaura: Adiós colibrí, pronto nos veremos

Niña colibrí rodea a Rosaura, se despide. Desaparece. Se apaga la luz del aljibe. Se iluminan las niñas que juegan en el solar. Sale Rosaura. Saluda a las niñas.

Antonia: por fin salió ¿que estaba haciendo?

Rosaura: no les puedo decir...

Marielita: shhh. Silencio que llega Rosita. mmmm

Entra Rosita, niña muy arreglada con un bolso de tela en el brazo. Se sienta en un único banquito que hay en el solar, se quita sus zapatos elegantes y los cambia por los de juego. Todas se saludan.

Marielita: ¡Uy Rosita! ¡Que lindo vestido! y ... ¿Qué trae en ese bolso?

Rosita: Pues las cosas para la comitiva

Antonia: niñas... ¿ustedes qué trajeron?

Marielita: me saqué estas papas al escondido, de la cocina

Rosaura: mi mamá me dio esta Yuca

Antonia: yo me saqué este plátano

Rosita: yo un libro

Rosaura: ¿Un libro?

Antonia: ¿y eso para qué?

Marielita: ¿le vamos a echar un libro al sancocho?

Rosa: no Marielita, es para leerles mientras hacen la comitiva

Marielita: Las mujeres no leen

Rosita: pues yo sí leo, mi papá es el que me compra los libros

Antonia: mejor nos ayuda a pelar las papas

Rosita: a mí no me gusta pelar papas, mi mamá no me deja entrar a la cocina, dice que si uno entra ahí se amaña.

Antonia: ¿dónde se ha visto eso? Si cocinar es lo que hacen las mujeres

Rosita: Mi mamá no cocina, ella es maestra

Marielita: la mía cocina todo el día. En mi casa somos doce hermanos

Antonia: apúrenle, a pelar... ya está montada el agua

Rosaura: mientras el agua hierve léanos el cuento

Marielita: No ¡qué pereza leer! Mejor Juguemos

Antonia: ¿jugamos a la Marisola?

Todas: ¡Sí! *(Se organizan en dos parejas, van a sus lugares y arranca el juego)*

Ronda de la Marisola:

Estando la Marisola

Sentada en su vergel

Abriendo una rosa, cerrando un clavel

¿Quién es esta gente que pasa por aquí?

¿Que ni de día ni de noche nos dejan dormir

Somos los estudiantes, que vamos a estudiar

A la capillita la virgen del pilar

Plato de oro, orilla de cristal

Que se quiten, que se quiten

de la puerta principal

Antonia: ya hirvió el agua, echemos las cosas. *Mientras pelan y echan el revuelto a la olla, conversan*

Rosaura: ¡Que juego más bueno! ¿a ustedes cual es la parte que más les gusta?

Marielita: a mí la capillita la virgen del pilar. Me encanta la virgen. Cuando grande quiero ser monja

Rosaura: ¡Ja! Sor Marielita (*todas ríen*)

Rosita: Pues a mí me gusta la parte de los estudiantes

Marielita: ¡Ah! ya sabía yo que usted iba a salir con una bobada de esas

Rosita: Ninguna bobada. Cuando grande voy a estudiar en la universidad y seré abogada (*Antonia y Marielita ríen a carcajadas, excepto Rosaura*)

Marielita: ¿Abogada?

Rosaura: ¿Y qué hace un abogado?

Rosita: estudiar las leyes, para poder defender a la gente inocente.

Antonia: ¿y quien le dijo que una mujer puede ser abogada?

Marielita: ¿Y que puede ir a la universidad?

Antonia: Nada de eso las niñas deben aprender a cocinar

Marielita: Para hacerle a comida a su marido

Antonia: A lavar ropa.

Marielita: A arreglar la casa ¡el piso como un espejo!

Antonia: a cargar bebés

Marielita: A ser lindas, por eso tenemos que estar bien peinadas porque a una niña greñuda no la quiere nadie, dice mamá

Rosita: Esos son pensamientos oscurantistas

Antonia: Oscura... ¿qué?

Rosita: oscuros, de los tiempos antiguos. Dicen mis papás que hoy en día las mujeres también podemos ser médicas, abogadas, valernos por nosotras mismas, ser independientes, autónomas. Por eso yo seré abogada.

Marielita: ¡Ay no! ¡Tan creída!

Rosita: pues yo me voy de aquí, ya no quiero ser amiga de ustedes ¡no entienden nada!

Entra corriendo una jovencita de unos 12 años, lleva un vestido enlodado, el cabello rebujado, mojado. Lleva pantalones debajo del vestido y va con botas. Huye. Se esconde detrás de las niñas

Ofelia: ¡Muchachas, escóndanme!

Antonia: ¡cuidado con la comitiva nos la tumba!

Rosaura: ¡no se vaya a quemar!

Ofelia: ¡shhh! viene doña Lola

Dolores: *(entra persiguiendo a Ofelia, con un crucifijo en la mano)* ¿dónde estás? ¡demonia!

Ofelia: *(asoma detrás de Marielita)* ¡por favor, no se lo cuente a mi mama doña Dolores!

Entra Josefina, madre de Ofelia, desesperada, buscándola

Josefina: ¿Dónde está Ofelia? debería estar en la escuela. Yo sé que está por acá, pero te voy a encontrar rapidito. *(La busca por todas partes. Las niñas sentadas se aprietan para cubrirla)*

Rosaura: ¿qué le va a hacer doña Josefa?

Josefina: ¡le meto su juetera! se me voló de la clase de costura para irse a quién sabe dónde.

Ofelia: *(saliendo)* ¡no me pegue má, yo no estaba haciendo nada malo!

Dolores: estaba en el río, la vi con mis propios ojos

Josefina: Hija ¿qué significa esto?

Ofelia: estaba nadando mamá, con Ernesto, él me está enseñando

Josefina: ¿y quien le dijo que las mujeres nadan?

Dolores: ¡Qué peligro, santísima Virgen María!

Josefina: ¡se me llenó la taza, Ofelia! ¡nos vamos ya para la casa! y también Ernesto va tener su castigo! por irresponsable, cómo se le ocurre enseñarle esas cosas a la hermanita

Ofelia: castíguelo a él, yo iba ganando

Josefina: pero hija, ya son muchas cosas, te estás propasando

Ofelia: ¿en qué mamá?

Josefina: tanta libertad... eso no es de una señorita decente

Dolores: y ¿qué me dice de la vez del tiro al blanco?

Las niñas la miran asombradas con admiración.

Rosita: ¿usted sabe tirar al blanco?

Ofelia: (*Ofelia arranca una rama y mima la acción*) ¡uy, sí! ¡tengo muy buena puntería!

Antonia: ¿me enseña? Mi papa tiene escopeta, pero no me enseña ¡yo quiero aprender!

Dolores: ¡son juegos de machos!

Josefina: pero Ofelia ¿cuándo se ha visto toda una señorita voleando bala por ahí!

Ofelia: mi papá nos enseñó a los todos hermanos

Josefina: ¡un alcahueta! ¡es lo que es su papá! ¡nos vamos para la casa señorita, a arreglar cuentas!

Rosita: doña Josefina, hoy los tiempos han cambiado, hoy las niñas hacemos cosas que no hacíamos antes. Por ejemplo, yo cuando grande seré abogada

Ofelia: y yo estudiaré para ser presidenta

Dolores: ¿presidenta? ¿y para que quiere meterse en esas cosas?

Ofelia: para cambiar las leyes tan injustas que rigen a las mujeres

Dolores: ¡qué necedad Dios mío!

Josefina: nos vamos para la casa, castigada. Se me va a dedicar a hacer costura, y tareas, hasta que aprenda a ser una señorita de bien

Ofelia: ¡eso es de lo más aburrido!

Josefina: ¡silencio! vamos para la casa

Dolores: yo las acompaño

Ofelia: amigas, mañana nos vemos en la escuela. (*En susurro*) No le digan al profe

Se va Ofelia con su mamá halándola del brazo. Detrás doña Dolores persignándose, en procesión.

Marielita: ¿que huele tan raro?

Antonia se percata y destapa la olla

Antonia: muchachas ¡SE NOS QUEMÓ LA COMITIVA!

Rosaura: ¡Échenle tapa! (*miran al interior de la olla humeante*)

Marielita: me tengo que ir, la tía Nila me espera para el rosario...

Antonia. yo la acompaño a la casa ¡Hasta mañana muchachas!

Rosaura: Yo les guardo lo que se salve de la comitiva

Todas: bueno ¡hasta mañana!

(Rosita se cambia sus zapatos por los del salir)

Rosita: ¡se me hizo tarde! hasta mañana, amiga. Al salir se le cae de su libro una foto de ella niña.

Salen todas, Amalia ingresa ve la foto de Rosita con sus amiguitas, las lleva a su árbol-memoria.

Oscuro

Escena 10. El sello del amor

Una pareja al centro de la escena, sentados en una banca. A un lateral de la escena las coreutas

Jair: Por lo que me has dado y lo que me darás te has convertido en mi obsesión.

Margaret: Sí amor

Jair: Toda mi heredad y mi amor los consagro a tus pies

(suspiro del coro)

Margaret: Yo igual

Jair: Por tu comportamiento y tu candor te has ganado mi corazón; mira lo que te traje *(saca de su traje una cajita con un anillo de compromiso, lo saca y obsequia a Margot)*

Margaret: ¡Que belleza! Gracias... *(Joaquín le coloca en el dedo)*

Coro: UYYYYY

Jair: será el sello de nuestro eterno amor

Margaret: ¿Eterno? *(al coro)* ¿Y si me canso?

Coro: shhh

Jair. Este anillo lo llevarás día y noche, es símbolo de que tu alma me pertenece...

(él le besa la mano, veleidoso. Ella la quita se aleja)

Margaret: Mi alma pertenece a Dios

Gesto de desaprobación del coro

Jair: Ahora será también mía, como tu cuerpo, lo quiero todo para mí

Margaret: ¿Todo? ¿para usted?

Él le roza una pierna. Ella se aleja, toses de desaprobación en el coro.

Coreuta 1: ¡no sea melindrosa!

Coreuta 2: ¡Tan cismática, no se haga la precisa!

Jair: ¿Qué me dices lucero?

Margaret: Margaret, soy Margaret

(él tose, se acerca, le rodea el talle. Ella se aguanta, quieta. Gestos de aprobación del coro)

Coro: ¡aprovecha, esta es tu gran oportunidad!

Coreuta 1: Saldremos de deudas.

Coreuta 2: Nuestra situación mejorará

Coreuta 1: Mamá se pondrá feliz

Coreuta 2: Estarás mejor

CORO: ¡Estaremos mejor!

Jair: dime algo por favor ¿qué dices?

Margaret: Yo digo que...

Coreuta 1: Aproveche ¿Qué espera?

Coreuta 2: ¿Quiere quedarse para vestir santos, como la tía Nila?

Coreuta 1: ¡A las solteronas no las quiere nadie!

Jair: De ahora en adelante seré amo y señor de puertas para afuera; y tú serás soberana de la casa de puertas para dentro. Serás mi dueña y señora ¡ángel de la casa! ¡Luz del hogar!

Margaret: *(al público)* No quiero ser ángel de nadie, soy mi propia soberana. Un día me iré lejos, conoceré el pueblo de José Asunción Silva, pisaré las calles que él pisó, me convertiré en uno de sus personajes. Viajaré allende el mar, conoceré un amor bohemio, cantaremos canciones antiguas en los bares de la madrugada... todo se evapora y ahora estoy aquí ¡Siempre aquí! encerrada en la sala de nuestra casona, en Ciudad Bolívar, con Jair, sombrero montañero y camisa de cuadros, prometiéndome un amor eterno que nunca podré pagarle. Aquí estamos los dos, allí sus promesas de amor eterno, al lado mi familia caída en desgracias. Aquí nosotros, allá el amor, aquí la ruina.

Jair: ¿En qué piensas tesoro?

Margaret: En cosas... bobadas de una...

Jair: Margaret, piénsalo. Te daré lo que necesites, te llevaré a donde tú quieras ¿qué me dices?

Margaret: *(Al público)* Ahí estoy yo, a punto de tomar la decisión más importante de mi vida, siguiendo el destino que me trazan, no el que yo me doy. Al fin y al cabo, eso parece ser lo que menos importa.

Jair: Dime amor, no me impacientes más

Margaret: *(lejana queda)* está bien. Nos casamos

Jair: ¿Cuándo, mi amor?

Margaret: mañana, o pasado mañana, o dentro de cinco años, no importa. Será domingo, siempre soñé casarme un domingo

Jair: ¡Qué felicidad! ¡te amo, ángel mío!

Beso.

Oscuro

Escena 11. La boda

La hermana ayuda a la novia a colocarse el vestido y los atuendos de boda. Todos los personajes se atavían para la ocasión, la madre, la hermana, el hermano de la novia, el novio, y el cura. Suena la Marcha nupcial de Mendelssohn

Entra la novia en la iglesia. Con un gran velo y el cortejo de invitados. La novia temerosa, es empujada por su hermano y hermana. De reojo estudia posibles opciones de escape. Su hermano, que intuye los deseos de su hermana, para asegurarla la coge de gancho. La novia es entregada al novio quien la aprieta bien contra su cuerpo. La marcha sube de volumen, alguien tira aleluyas, hay emoción en el ambiente.

Los textos que siguen son monólogos internos de cada personaje, sus pensamientos, por lo cual serán voces en off superpuestas a la marcha nupcial. Las únicas voces presentes son las de tías, de la madre y del sacerdote.

Hermana: Por fin vamos a salir de esta mala racha

Hermano: Mi cuñado tiene ahora una buena posición y como dicen, negocios entre cuñados, prosperan

Margaret: No quiero irme para Bogotá, quiero quedarme aquí en ciudad Bolívar

Jair: Ni crea que la voy a dejar en esta marranera

Tía 1: Mejor partido no podía conseguir la niña

Tía 2: Y lo apuesto ¡Un tipazo!

Madre: Se me va a ir la niña, tan rápido ¿quién me va a ayudar en la casa?

Margaret: Tantas caras de dolor y pesadumbre, tanto incienso, tantos salmos algo deben ocultar, algo anda mal. Y ¿por qué sigo metida en este vestido de tres vueltas de encaje? ¡que calor!

Hermana: Yo sé lo que le está viniendo a la cabeza... sé qué pasa cuando aprieta los puños de ese modo, no lo puede hacer ¡Sería la decepción de todos!

Hermano. Donde arranque carrera le doy un juetazo y la pongo en su lugar, al fin y al cabo, soy el hermano mayor

Joaquín. El otro día me dijo que cuando se case dizque quiere trabajar. Yo sí que le voy a sacar esas ideas locas de la cabeza

Margaret: Y también están los Cristos, siempre con esa cara herrumbrosa... tanto dolor... algo huele demasiado mal aquí

Tía: ¿Y sí vio el encaje de tafetán?

Tía 2: ¿Y sí vio las florecillas? ¿y las lentejuelas?

Tía 1: Y el velo, importado de Holanda

Tía 2. Y el biscocho ¡una semana entera preparándolo!

Margaret: estoy mareada...

Hermana: Hermanita respire, guarde aliento, usted sabe que a todos nos conviene

Hermano: Aquí tengo el juguete listo

Jair: Esta cosa se está demorando demasiado, apúrele señor párroco

Sacerdote: ¿Hasta que la muerte los separe?

Margaret: Muerte... algo huele mal en este sitio

Sacerdote: ¿juran amarse para siempre?

Margaret: *(voz en off)* ahora sí me subió más calor

(A partir de este momento todas las voces son presentes y audibles, cesa la voz en off)

Hermana: Hermanita, diga que sí.

Madre: Tan linda mi niña, diga sí

Sacerdote: Hija mía ¿lo juras?

Jair: amor mío ¿Lo juras?

Margaret: ¿qué?

hermana: Apúrele hermanita, diga sí y ya.

Margaret: *(en tono casi inaudible)* sí

Sacerdote: No te escucho hija mía

Jair: ¡dígalo más fuerte!

Hermana: más duro hermanita, dígalo ya

Margaret: Pues sí, digo que sí

Sacerdote: Yo los declaro marido y mujer (*al novio*) puede besar a la novia.

Los novios se besan. Todos lloran se abrazan. Aleluyas, alguien tira un puñado de arroz. Foto de matrimonio.

Amalia ingresa, recoge la corona de la novia, la lleva a su árbol-memoria.

Escena 12. Congreso femenino

Tres mujeres, Ofelia Uribe, Clotilde García de Ucrós y Georgina Fletcher, miran desde el interior del teatro hacia el auditorio. Se preparan para la ponencia de Ofelia Uribe.

Clotilde: Ofelia ¡qué emoción! ¡el teatro está lleno a reventar!

Georgina: nunca pensé que llegaríamos tan lejos, vino todo el mundo a escuchar tu ponencia.

Clotilde: algunos vinieron tan solo por curiosidad. Otros sólo para provocarnos.

Ofelia: Tengo nervios, hay mucha gente de rancio abolengo

Clotilde: ¡Por Dios! ¡pero si vino el parlamento en pleno!

Ofelia: Pero también vinieron muchas mujeres y gente del común ¡Que multitud!

Georgina: ¡Que quieres! es el teatro Colón.

Clotilde. *Mirando por entre las cortinas del auditorio* ¿Adivinen quien acaba de llegar?

Se asoman las tres

Georgina: ¡no lo puedo creer! vinieron los más recalcitrantes. Muñoz Obando, viene nada menos que con Laureano Gómez y Joaquín Emilio Sierra, lo más granado del partido conservador se hizo presente

Ofelia: Esa gente nos ha criticado sin piedad, saben que detrás del proyecto de Olaya Herrera estamos nosotras

Georgina: No hay que temer, Ofelia, nuestra propuesta es contundente. Recuerda, esta noche vas a hablar por miles de mujeres que hoy no están aquí porque ni siquiera pueden salir de sus casas.

Clotilde: ¡Ay! ¡no puede ser! la gente reventó las puertas del teatro. ¡Están entrando en turba!

Georgina: la policía está controlando para que no empujen a los “ciudadanos de bien”

Clotilde: ¡Qué caos se formó, justo por esa ponencia tuya! ¡sin susto, amiga. ¡Desde aquí te apoyamos!

Georgina: compañeras. Esta noche celebramos el estar reunidas en este evento, que inaugura un momento glorioso para toda Colombia: la hora de la mujer ha llegado. Y lo dice el hecho de que hayamos podido organizar, aquí en Bogotá, en este mes de diciembre de 1930, el Cuarto Congreso Internacional Femenino. Llamo ahora a una de nuestras más comprometidas compañeras que viene de Santander. Ofelia Uribe. Pido para ella un aplauso

Ingresa Ofelia Uribe y ocupa su lugar en el panel de expositora.

Ofelia: Quiero hoy hablar de un proyecto de ley llamado Ley de Capitulaciones matrimoniales, el cual fue presentado por el presidente Olaya Herrera y que actualmente viene cursando en el congreso. Este proyecto busca devolver a la mujer casada la posibilidad de disponer y administrar sus bienes. Pero la independencia económica de la mujer no es nada sin la igualdad civil, que es lo único que caracteriza las verdaderas reivindicaciones femeninas. Es irrisorio y ofensivo que, a la mujer, a quien no se le reconoce facultad de discernimiento y raciocinio, sí se le exija en su plena responsabilidad ante la ley, que, a la mujer, a quien se coloca en poder del marido, se le imponga la patraña de una firma o consentimiento para que él pueda disponer de un patrimonio que es de ella, pero del cual queda de hecho despojada, por la primera regla y base del contrato, que es la obediencia y sumisión absoluta.⁴¹

Joaquín Emilio Sierra: tengo una objeción, esta ley introduce la desconfianza de las mujeres hacia sus maridos, mina los cimientos de la sagrada familia, célula fundamental de la sociedad

Muñoz Obando: “a las mujeres les va a pasar con este proyecto lo mismo que al célebre cura de la aldea. Que predicaba levantando un Cristo de cristal; hablaba el santo padre de las torturas y martirios del Redentor, y en un momento de elocuencia abrió la mano lanzando al cristo, que fue a estrellarse contra los ladrillos del templo, causando tal conmoción en los sencillos campesinos, que una vieja le gritó deshecha en llanto: “pero peor lo ha dejado su paternidad”. Lo mismo que al cura de mi cuento, las mujeres colombianas están empeñadas en quebrar el cristal que las ampara; y no saben que, si este proyecto llegara a ser ley, quedarían a merced de todos los negociantes inescrupulosos, que se apoderarían de su fortuna que es el patrimonio de sus hijos ¿Qué podrían hacer sin el esposo que es el gerente de la sociedad conyugal, que es la inteligencia y el brazo fuerte sobre el cual descansa el patrimonio familiar?”⁴²

Clotilde: ¡no queremos tutores!

⁴¹ Palabras de Ofelia Uribe. Congreso femenino 1830 (Uribe, 1963: 190)

⁴² Replica Real del personaje Muñoz Obando, en el congreso femenino. (Uribe, 1963; 195, 196)

Muñoz Obando: los tendrán, con su voluntad o sin ella

Georgina: Muchas gracias, Ofelia. Pido un aplauso para nuestra compañera Ofelia.

Aplausos de los asistentes. Ofelia se baja del estrado. Los señores las silban. Las mujeres vienen a la sala contigua.

Georgina: ¡estos tipos no descansan!

Clotilde: no podemos permitir que ingresen varones a este congreso, ya ven los resultados

El grupo de parlamentarios llegan hasta las tres mujeres

Laureano Gómez: Respetadas damas ¿podemos hablar con ustedes?

Clotilde: Sí, claro

Laureano Gómez: nos estábamos preguntando ¿qué hace que ustedes, mujeres tan bien casadas, como doña Matilde García de Ucrós y doña Ofelia Uribe de Acosta, deseen una mejor condición de la que ya tienen ¿Qué es lo que quieren, si ya ustedes están acomodadas?

Muñoz Obando: Las mujeres colombianas no necesitan la ley que ustedes reclaman y, aún si pudieran no harían uso de esa ley, no la necesitan; las cosas están bien como están.

Ofelia: no puede decir eso doctor, usted no es mujer, preguntémosle a su señora (*tos generalizada*)

Laureano Gómez: una mujer sudorosa, atribulada por el manejo de sus bienes, angustiada por el tráfigo de la política puede infundir admiración, pero no amor. Y la mujer tiene que ser ante todo amor, de madre, amor de esposa, amor es el factor esencial de los hogares constituidos como Dios manda.

Ofelia: más bien lo manda la iglesia, no creo que Dios haya metido las narices en todo esto

Laureano: injuriosas frases contra Dios. Cuidado doña Ofelia, soy muy amigo de monseñor, no querrá que la excomulguen...

Georgina: Entonces nos excomulgan a todas, pues todas compartimos esa idea. Y para que se enteren vamos por la plenitud de nuestros derechos civiles.

Clotilde: Nuestra próxima lucha será para que la mujer ingrese a la universidad

Muñoz Obando: Locuras, arrebatos de mujeres que han perdido el encanto, el perfumito

Ofelia: ¿cuál perfumito?

Joaquín: Sí ... es un dato científico: se dice que de la cabeza de la mujer emana un perfume quintaesenciado que se pierde al mínimo contacto con las ciencias o las disciplinas del espíritu.

Georgina: ¿Y ese dato dónde lo obtuvo doctor? ¡es generalizado en altas clases, pero a mi parecer es un tabú!

Joaquín: es... un dato ... lo leí en una revista muy seria, es un perfume sutil, es el germen del candor de la mujer, que brota fisiológicamente de su cabeza

Clotilde: ¿Dónde doctor?

Joaquín: De aquí, de la coronita (*señala su coronilla*)

Ofelia: ¡Ah! ¡la corona de la virgen!

Joaquín: (*furibundo*) ¡Con ustedes no se puede hablar!

Laureano: ese perfume podemos apreciarlo en otras damas ¡aquí ya se esfumó!

Muñoz Obando: Están locas si creen que vamos a dejar pasar este proyectico

Georgina: Lamento tener que dejarlos señores, pronto van a llamarme para mi ponencia sobre la condición civil de la mujer. ¿Quieren escucharla?

Joaquín: Nosotros ya nos íbamos

Ofelia: Adiós señores (*se van los señores enojados y las tres mujeres por lados distintos*)

Oscuro

Escena 13. campos desolados

María Etelevina agobiada por sus visiones de infancia, cuando todavía vivía en su pueblo Ituango, baja apresurada de su casa palomera. Acaba de ver algo, es la chusma que se acerca:

María: cutu-cutu-cutu. Vengan palomas, guárdense. Tiempos oscuros se avecinan, vengan todos, ¡éntrense! ¿como? ¿llegaron las guarniciones? y ¿por qué? si nosotros no hemos hecho nada. ¡Entren a los niños! ¡éntrense todos! estamos solas, los hombres se fueron a la guerra. Entren, esa gente no come de nada. ¡Llegó la chusma, éntrense!

Ingresa niña danzarina, convertida en pájaro Cardenal, de un rojo absoluto. Danza el dolor de las hijas que huyen, de las madres sacrificadas, de las abuelas que ven morir a los suyos. En el aire los ecos del miedo y la desolación. Ingresan lentamente las dos coreutas 1 y 2.

Coreuta 1:

Consumada la operación “Pantomima”

la voz del pueblo resuena

arrasa los férreos cimientos

de esa patria de todos: traicionada.

El líder del pueblo: destruido
con una bala en el corazón de su gente

Coreuta 2:

Las llamas lamen los palacios
de la libertad vendida
estatuas de próceres caen
agrietada la rabia
puños misérrimos se elevan al aire
gemidos de los que caen,
fiesta de patadas y puños en las calles
ante los panteones monacales que se derrumban...
quizá de las cenizas podría renacer
la nueva tierra prometida.

Coreuta 3:

La barbarie se instala en los campos
fieros cancerberos arrasan las cosechas
dentelladas de odio.
Las cabezas ruedan
como frutos maduros
Bajo el corte franela, o de corbata

Coreuta 2:

la tierra sembrada se humedece
con la sangre de nuestros hijos;
cabellos apelmazados
Tapizan el paisaje
botas huérfanas cubren los caminos.

Caminamos de la mano, buscando sus rostros
entre los retoños de los cuerpos caídos
Los ojos se han secado... ya no queda ni una lágrima.

Ambas coreutas:

El martirio se extiende por más de cuatro años,
las cosechas arden
abonan los suelos con plomo y cenizas
solo los pájaros lloran su lamento
el viento gime en parajes solitarios.

Dos cuervos negros invaden la escena: graznan, aletean, afilan sus garras, captan a niña danzarina se lanzan contra ella. Niña danzarina corre de un lado a otro del campo de fuego, intentando huir.

Coreuta 3:

Las tierras usurpadas tiemblan
ante el desfile de los nuevos amos
que toman posesión de sus bienes
-vestigios de la barbarie.
Otro tiempo ha llegado:
charreteras brillantes, finos manteles
y vino que corre en copas de plata
odas y marchas militares
el nuevo títere desfila por las calles
entre los vivas de la multitud
¡la paz ha triunfado!
Una vez terminada la marcha
de nuevo el silencio se esparce
ante la mirada ciega
de los artífices del terror.

Mientras se instalan los textos anteriores, los pájaros rodean a la niña-cardenal. Ella huye. Encuentra un cactus y mete la cabeza para pasar desapercibida a los pájaros. María Etelvina los

llama a comer el maíz. Cuando están cerca, les hecha tierra en los ojos, cegándolos, los espanta con su gran escoba de ramas. Entre graznidos, doblándose de dolor, los pájaros huyen. Niña danzarina sale del cactus y aprovecha para huir también. En su carrera dos plumas rojas quedan en el piso. María Etelvina las recoge. Las guarda. Ora. Ruega por Niña.

Ingresa Amalia y se arrodilla al lado de María Etelvina. Oran. María Etelvina le entrega las dos plumas rojas de la niña-cardenal y va a su palomera. Amalia va a su escritorio. Saca un tintero de tinta roja, escribe grañas en su cuerpo con la pluma, mientras sucede la siguiente escena.

Escena 14. La ANAC: La casa de las leyes

En el capitolio nacional, sesiona la Asamblea Nacional Constituyente. Esmeralda Rosita y Ofelia, en un lateral de la tribuna, alientan a Esmeralda Arboleda que se prepara para su intervención.

Ofelia: Las mujeres del movimiento llenaron las tribunas, están presentes todas las organizaciones ¡el apoyo es total!

Rosita: la ANAC en pleno ¡que emoción! sigues tú, Esmeralda. Ánimo, todo saldrá bien. Nosotras vamos a las tribunas a animar a las que mujeres vinieron de Medellín y a las de acá de Bogotá.

Moderador: Asamblea Nacional Constituyente, sesión de la noche del 25 de agosto de 1954, a las 7.00 pm. A continuación, el discurso de la noche, que corresponde a la doctora Esmeralda Arboleda. *Esmeralda entra la tribuna.*

Esmeralda Arboleda: apreciados constituyentes. Esta noche tengo el honor de estar parada en este escenario como mujer constituyente, cargo que hace menos de un mes vine a ocupar como resultado de un inmenso trabajo en torno al Memorial de exigencia del sufragio femenino, realizado en compañía de Josefina Valencia. Este documento no tendría legitimidad si no estuviera refrendado con más de 4.000 firmas de mujeres de todos los rincones de Colombia.

Moderador: Le pido, doctora Esmeralda que se ciña a la argumentación en defensa de su propuesta, el tiempo es limitado y el reloj corre.

Esmeralda: Me propongo esta noche abordar las opiniones más generalizadas sobre el voto femenino y como veo todos los aquí reunidos son personas de buena fe, entonces procederé a utilizar sus propios argumentos para defender nuestro derecho al voto, sin ocultar claro está, que no soy imparcial en esta causa, pues soy ferviente defensora de la ciudadanía plena para la mujer colombiana.

Hoy la mujer ingresa a la política como fruto de la necesidad objetiva de introducir una fuerza incontaminada que nos ayude a superar los vicios y manejos de la clase política tradicional. Es imperativo, además, que el gobierno colombiano de cumplimiento a las obligaciones que ha suscrito en materia de convenios y acuerdos internacionales, encaminados a reconocer la igualdad entre los géneros. Además, es perentorio erradicar la injusticia histórica que se comete con la restricción del voto para la mitad de la población colombiana que somos las mujeres, pues nosotras tenemos las mismas responsabilidades penales y civiles y económicas que el hombre ante el estado. La realidad del mundo actual demuestra que la época en que las mujeres era un objeto decorativo y colocado en planos casi irreales se ha superado. Hoy en día las mujeres hemos salido al mundo laboral, estamos en la fábrica, en la cátedra, en el comercio, en la oficina, en las artes, en el manejo de la justicia. Yo pregunto: si hemos compartido con el hombre tantas responsabilidades ¿por qué nos niegan los derechos?

Luis Ignacio Andrade: doctora Arboleda, no es que les neguemos los derechos. Como partido conservador votamos afirmativamente esta propuesta, como homenaje a la mujer colombiana. Pero lo hacemos para cooperen en el restablecimiento de la normalidad democrática en el país.

Guillermo León Valencia: No todos los conservadores apoyamos su propuesta, otro grupo de constituyentes hicimos una proposición para reglamentar el sufragio femenino, pero que se les vaya dando de forma progresiva, gradual.

Ofelia: esta propuesta del voto gradual es una jugarreta para volver atrás una reivindicación por la que hemos luchado durante 24 años, y que, ustedes siempre han atacado.

Moderador: Doña Ofelia, si sigue con sus comentarios me veré obligado a retirarla del recinto

Eleuterio Serna: Nosotros lo que queremos es protegerlas, porque sabiendo que ustedes nunca han ejercido ese derecho ¿cómo las vamos a soltar al tráfigo de la política sin preparación alguna,

para que queden a merced de los peligros que hay en ese mundo corrupto. Entonces, el dilema es ¿o les enseñamos a nadar o las arrojamos a la mar para que se ahoguen? Es por eso que hemos propuesto el voto restringido y progresivo, donde paulatinamente se les vayan entregando sus derechos uno a uno, no todos, ni a todas de una vez.

Esmeralda Arboleda: es usted muy gentil, doctor Eleuterio. No necesitamos esa protección. No queremos el voto a cuentagotas sino la plenitud total de nuestros derechos. Y yo no he visto que, hasta ahora, históricamente, se haya sometido a los varones electores a esos cursos natatorios por más analfabetas que sean; a ellos se los ha dejado participar en las urnas por el solo hecho de ser hombres. Entonces ¿por qué a nosotras, siendo formadas y preparadas, no se nos permite votar?

Eleuterio Serna: Lamento interrumpirla para hacerle la pregunta que ronda en la cabeza de todos, desde nuestra posición de padres y esposos. A todas estas, si ustedes salen a politiquear ¿quién mecerá las cunas de nuestros hijos? ¿Quedaran ellos huérfanos?

Esmeralda Arboleda: están muy equivocados quienes piensan que participar en política nos hará denigrar de nuestra condición de madres, pues esta condición, así como la de feminidad, no es para nosotras algo accesorio, que se pierda en las urnas de votación, porque es parte de la esencia misma de la mujer. Y es precisamente en función de la grandeza de esa misión que venimos a exigir el derecho a participar en la defensa, organización y el mejoramiento de la sociedad. Porque no queremos que esos hijos que mecemos en las cunas sean mañana exterminados por la barbarie política.

Rosita Turizo: ¡Exigimos el voto, ciudadanía plena para las mujeres!

Esmeralda Arboleda: “estamos seguras de que vosotros, honorables diputados estaréis a la altura de vuestra misión histórica y consagrareis para la mujer de vuestra patria, la plena ciudadanía. Todos sabéis que en el martirio de Colombia la mujer sufrió la tragedia de la destrucción del hogar, la pérdida de sus seres queridos, el abandono y la persecución; que mostró al país entero su decisión, su entereza, su fidelidad y su heroico valor; con el desgarramiento de su propia vida aprendió a amar la paz como el mejor de los dones y clama por ella desde todos los ámbitos de la patria. Porque supo que sólo la paz hace germinar los sueños y las espigas; que solo a su amparo son libres los hombres y las ideas; que solo ella pone fin al odio y a la venganza; comprendió que el trabajo, la alegría, el amor a la vida misma, solo pueden alcanzar su plenitud a la sombra de la paz. Las mujeres tenemos fe en que ésta reforma sea verdaderamente nacional, sea tratada sin

carácter de partido... Colombia necesita el concurso y la participación política integral de nosotras las mujeres.”⁴³

Aplauso, fiesta en las tribunas. Se retira un grupo de políticos entre furia y toses.

Moderador. Esta asamblea Anac aprueba el otorgamiento el sufragio y la ciudadanía pleno e integral para las mujeres colombianas. El presidente de Colombia, honorable General Gustavo Rojas Pinilla, informa en un término de 48 horas, se expedirá el respectivo decreto presidencial, bajo la ordenanza 3, del 27 de agosto de 1954.

Escena 15. Tiempos cenizos

La escena es invadida por cantos de pájaros. Aparece niña danzarina, transformada en Sirirí, que juega entre el cristal de la ventana. Ofelia y Esmeralda, sentadas alrededor de una mesa hacen sus tareas. Ofelia organiza diarios en dos bolsos de tela. Esmeralda Arboleda organiza volantes.

Ofelia: ¿lo escuchas Esmeralda? otra vez ese pájaro, nada lo detiene

Esmeralda: ¿quién?

Ofelia: escucha, es un sirirí, lo reconocería con los ojos cerrados; cuando era pequeña había muchos en la finca. *Se asoma a la ventana y el pájaro huye...* siempre viene a mi ventana temprano y canta hasta que le sacamos alguna fruta. Se fue esta vez ¿será un mal augurio? (*preocupada*) se están demorando, ojalá lleguen pronto...

Esmeralda: ¿quiénes? ¿otros pájaros?

Ofelia: no, son los niños del internado de mi amiga María, hoy serán los voceadores de nuestro periódico

Esmeralda: ¿y qué le paso a los voceadores de ustedes?

Ofelia: los últimos meses algo estaba pasando, no querían vocear el periódico. Pues lo que hicimos desde la redacción fue invitarle a un almuerzo. Nos contaron, que los periódicos grandes El Tiempo y El espectador los tenían amenazados, que, si vocebaban y distribuían a Verdad les quitarían la distribución de sus diarios.

Esmeralda: y ¿con los apoyos de sus patrocinadores no pueden pagar voceadores independientes?

43. Discurso de Esmeralda Arboleda ante la ANAC la noche del 25 de agosto de 1954. Diarios el tiempo, El Espectador, El País agosto de 1954. (Laverde Toscano, 1997. P. 10)

Ofelia: estamos en la quiebra; nuestros anunciadores se retiraron por amenazas de esos mismos diarios. Les dijeron que si seguían anunciando Verdad les quitarían sus avisos.

Esmeralda: ¡mucho cuidado Ofelia! sabes cómo están las cosas...

Ofelia: ¿quién hubiera pensado? en tan solo un año dar un viraje de tantos grados

Esmeralda: este gobierno no quiere comprometerse con cambios de fondo. Y yo ya no puedo hacer parte, desde que soy constituyente las presiones de lado y lado no paran.

Ofelia: ¿presiones de quién?

Esmeralda: de un lado está el gobierno que me pide apoyarlo, y luego está la situación, la ola de violencia, que crece... ya no puedo hacer parte. Y lo que paso la semana pasada ¡eso sí fue la debacle! ¡que el gobierno haya ordenado cerrar el Espectador y El Tiempo!

Ofelia: No me extraña, con todo lo que nos han boicoteado la distribución de nuestro periódico no me parece raro que lo hagan con los diarios tradicionales

Esmeralda: ¡Rojas Pinilla esta acorralado y ya no tiene más argumentos que la represión!

Ofelia: las marchas de protesta del próximo 9 y 10 de agosto estarán a reventar. Iremos como Movimiento de Acción Social Femenina, tercera fuerza femenina frente al bipartidismo tradicional.

Esmeralda: cuídate Ofi, irse de frente contra el bipartidismo es muy peligroso en este momento

Ofelia: soy cauta, conozco el agua que me moja, soy más vieja que tú

Tocan la puerta

Ofelia: por fin los niños

Ofelia abre la puerta

Ofelia: Buenos días niños

Esmeralda: ¡pero si son unas creaturas!

Niño Mario: somos los más grandes de la casa

Niño Josué: si repartimos todos los diarios, nos van a dar galletas y regalos

Ofelia: si niños, pero tienen que ser muy avispados, ver bien a quién le ofrecen el diario

Esmeralda: ¡cuídense mucho, niños! Ofi, mucho cuidado. Me voy a una reunión ¡adiós!

Ofelia: Adiós, Esmeralda. Nos vemos en la marcha.

Sale Esmeralda. Ofelia entrega a los niños dos gruesos bolsos llenos de periódico. Los niños ocultan los dos bolsos en sus abrigos.

Ofelia: niños, aprovechen que es temprano y lograr pasar desapercibidos. Y tengan mucho cuidado, miren bien las caras antes de repartir. Cuando vuelvan les tendremos un buen desayuno. *Salen los niños a la fría mañana capitalina. Entran sigilosos dos soldados-pájaros, que siguen a los niños sin que estos se den cuenta. Ellos vocean el periódico.*

Niño Mario: ¡Verdad! ¡lleve el periódico Verdad!

Niño Josué: ¿quiere saber la verdad? compre el diario, esta baratico ¡Lleve el diario!

Los soldados-pájaros asedian a los niños y tratan de quitarles los diarios, estos aprietan sus paquetes. Intentan verles el rostro, pero en su lugar sólo se ven unos ojos pequeños y grandes picos. Los pájaros comienzan a perseguirlos, los niños se escabullen. La escena se vuelve una abierta encerrona. Los pájaros acorralan a los niños, intentan quitarles los diarios, ellos se resisten; uno de los soldados golpea al niño más pequeño. Le quita los periódicos. El otro suelta los suyos, rescata al otro niño, los dos niños huyen. Los pájaros rasgan los periódicos con sus picos y los arrojan al centro de la escena. Encienden fuego a los papeles. La pira chisporrotea y eleva sus llamas al cielo. Los pájaros ríen, carcajean, blanden sus bastones, ejecutan sus danzas guerreras, mientras la hoguera se extingue.

Ingresa Esmeralda, colgado su portafolio. Lleva a su hijo pequeño de la mano, caminan temerosos.

Ofelia: Esmeralda corre, huye.... vete a tu ciudad

Esmeralda y su hijo pequeño huyen. En su carrera se cae su portafolio.

Se ilumina otro espacio donde ingresan Esmeralda y su hijo. Los recibe una mujer con una canasta llena de claveles. Es su hermana. Se abrazan. Aparece la niña sirirí sobrevolando a los tres. Ingresan de nuevo los dos soldados pájaros. Persiguen a las mujeres y al niño, durante la carrera la hermana suelta la canasta y huye con el niño. Sirirí se retira, vuela hasta la casa palomera, que se enciende. Aparece en lo alto de la palomera María Etlvina.

Los pájaros rodean a Esmeralda la atrapan, desperdigan las flores, un soldado agarra las flores y las sumergen en un valde con tinta, se las pasan por el rostro Esmeralda, las refriegan en su pelo, rasgan su vestido, pasan los claveles por su cuerpo, la empujan al piso, la golpean. El pájaro sirirí, entra y sobrevuela alrededor de Esmeralda, se enfrenta a los pájaros. Etlvina desciende de la palomera, arroja maíz a los pájaros, estos retroceden, huyen. Ingresan la hermana con el niño. Entra Amalia con su tazón transparente lleno de agua. Entre todas limpian a Esmeralda, la ayudan a vestirse. La hermana entrega su portafolio a Esmeralda, la acompañan al aeropuerto.

Esmeralda y su hijo caminan ahora, llega al primer escalón del avión que los llevara rumbo al exilio.

Luz sobre el tazón de cristal lleno de agua roja. Amalia se vuelve oficiante. Mete su cabello en la bomba de agua roja. Lo saca. Su cabello se vuelve pincel con el que inscribe, en el biombo de su escritorio, grafías de dolor e incertidumbre.

oscuro

Escena 16. Margaret y Jair

Cuarto de Margaret. Una cama, un baúl, una silla, la ventana de cortina blanca y amplia que ondea.

Margaret se prepara para salir. Ya vestida con falda y blusa y medias veladas. Busca en el baúl una chaqueta y chal para completar su atuendo.

Margaret: ¿Dónde quedo el chal?

Saca su chal y se lo pone, se mira en el espejo. Entra Jair vestido con traje. Sin Chaqueta.

Jair: Que elegancia. ¿Para dónde va?

(en silencio ella se va detrás del biombo, cerrando la cortinilla. Se pone las medias veladas.

Jair mira sus piernas)

Jair: le pregunté algo Margaret, responda

Margaret: ¿no ve que es domingo? voy a misa de 12

Jair: Y ¿por qué se está embelecando tanto? ¿Qué va a hacer afuera?

Margaret: ¿Embelecando?

Jair: ¿por qué va tan arreglada? ¿con quién se va a encontrar?

Margaret: ¿Quiere que salga como momia? ¿Que se den cuenta de la vida que me da?

Jair: Les doy la vida que se merece

Margaret: Y ¿desde cuándo me gané ese merecimiento?

Jair: Es la vida que merece la mujer casada, de consagración a su matrimonio y a su familia

Margaret: ¡no necesito consagrarme, no soy un monaguillo! ¡Necesito salir!

Jair: ¿Usted se está volviendo muy contestona?

Margaret: ¡Jair, tengo afán!

Jair: ¿Qué va a buscar afuera que no tenga aquí?

Margaret: Ya le dije, solo voy a misa. Déjeme pasar

Él se interpone entre la puerta y ella. Ella da un paso atrás. Vacila. Lo corre a un lado y logra agarrar la manija de la puerta. Él la alcanza y la empuja hacia atrás.

Jair: Contésteme con la verdad. ¿Por qué va tan embelecada? ¿Con quién se va a encontrar afuera?

Margaret: Con nadie. Ya le dije, voy a misa con la niña

Jair: Y ¿por qué no hacemos el rosario aquí?

Margaret: ¡Otra vez Jair! Es domingo. Toda la semana encerrada y no me vas a dejar salir un domingo... me cogió la tarde... me están esperando

Jair: yo tenía razón, se va a encontrar con alguien...

Margaret: voy para la misa con la niña y una amiga.

Jair: ¿La tipa esa con la que estaba el otro día?

Margaret: ¿me está vigilando?

Jair: yo esas mujeres las he visto en la plaza de Bolívar, repartiendo pasquines. Esas viejas le están llenando la cabeza de cucarachas.

Margaret: ¿Cuáles cucarachas?

Jair: Ideas revoltosas... son pecado. Es el demonio rondando las cabezas de las mujeres, lo dijo el padre

Margaret: ¿pensar es pecado?

Jair: pensar esas cosas sí es pecado

Margaret: ¿es pecado querer ser por una misma? pues se acabó, yo aquí no me quedo. Le digo la verdad: voy a ir a votar. Hoy es día del plebiscito y voy a salir gústele a quien le guste

Jair: Usted no va a ninguna parte

Margaret: se acabó Jair, no me voy a dejar apretar más de usted. *(Margaret se pone la chaqueta, él se le abalanza encima, ella forcejea con Jair para llegar a la puerta. Él la alcanza, la estruja, la derriba al piso.)*

Jair: ¿Sí ve ...lo que me hizo hacer? *(Silencio)*

Margaret: ...otra vez Jair... ¿cuántas veces? ¿Hasta cuándo tengo que aguantar esto?

Jair: Margaret, perdóname mi amor, fue un arrebató...

Margaret: me estas asfixiando Jair, si seguimos así te aseguro que esta vez sí me voy para mi tierra

Jair: si se va, aquí no vuelve

Margaret: ¿eso es lo que quiere?

Jair: no, no. Te quiero a ti, toda para mí. Margaret, perdóneme esta y mil veces más, en nombre del amor

Estrella: (*Golpes en la puerta. Voz de niña Estrella, hija de Margaret, que llama desde fuera de la escena*) Mami, estoy lista ¿vamos?

Un rumor de aguas invade la escena. Se escuchan las mismas voces que en el sueño de Margaret. Chingleteos. El sonido del río comienza a entrar a la escena. Margaret ve a lo lejos a sus dos primos, que desde el río tomados de la mano, la llaman. Se inclina. Introduce la mano en el agua, se las moja.

Jair: Se está enfriando el día

Margaret: como lo de nosotros

Jair: donde hubo fuego cenizas quedan

Margaret: Sombras nada más...

Jair: ¿Que dijo?

Margaret: Nada, me acordé de ese disco...

Jair: No te vayas ¡mi amor!

Estrella: Mami... vamos

Margaret: ¿Qué me vas a decir ahora?

Jair: ¡Vuelve temprano! Aquí te espero.

Margaret va hacia la puerta. se detiene al llegar, Jair va sobre ella, la agarra por los hombros, la arroja violentamente al piso, se abalanza sobre ella, ahogado de rabia.

Oscuro

Se enciende una luz, ahora solo un cenital preciso que cae sobre Jair, quien está arrodillado, llorando en silencio, al lado del cuerpo inerte de Margaret tendido en el piso. La luz inclemente lo agobia, él la llora, le besa la mano inerte. Lentamente la luz se va yendo. Oscuro.

De nuevo el rumor del agua sube en volumen y se superpone como una presencia física en la escena. Voces de los primos. El agua comienza a subir. Ruido del río. Aguas que corren por el cuarto. Semioscuro.

Escena 17. Paseo al río

En el río. Margaret, tenue y lejana, sola, como si tuviera agarrada su mano por los primos, en la acción de cruzar el río.

Entran a escena el grupo de Rosita Esmeralda y Ofelia. Rosita lleva de la mano a Estrella, quien lleva un gran moño en la cabeza y un vestido repolludo de época. Las amigas arreglan el sitio para el picnic.

Estrella, va hasta la orilla del río, ve a su madre Margaret, le ofrece su mano,

Esmeralda: Estrella, cuidado, no te acerques al río.

Ofelia: ven Estrella, te estamos esperando

Estrella le da la mano a su madre y esta sale del río. La niña la lleva al grupo. Ella se sienta sobre el mantel florido que Rosita ha extendido en el piso. Está ausente. Las otras no pueden verla. Solo la niña.

Esmeralda: ¿qué trajeron para la comitiva muchachas?

Instalan una fuente en el centro, cada una coloca en ella lo que trajo

Esmeralda: yo traje fresas

Ofelia: yo frambuesas

Margaret: *(saca un ramo de margaritas de su pecho)* yo estas flores

Rosita: *(mete la mano en su bolsa elegante)* yo traje cerezas, y un libro

Todas: ¿un libro?

Ofelia: ¿cuál trajiste?

Rosita: El amante de Lady Chatterley de T.H. Lawrence

Ofelia: Yo traje esto, vamos a estrenarlo *(Saca un gramófono, lo instala)*

Rosita: yo traje otra cosa *(Rosita les saca de la cartera unos shorts)*

Esmeralda: ¿unos chores?

Rosita: me los quiero estrenar *(se va a un lateral y se cambia a la vista. Regresa al grupo con sus hermosos chores. Todas aplauden)*

Esmeralda: ¡uy, que elegante!

Rosita: bailemos

Ofelia: ¿qué quieren que ponga?

Esmeralda: algo romántico, un bolero

Rosita: ¿les parece Ligia Mayo?

Pone el bolero de Ligia Mayo, Que murmuren. Todas salen a bailar. Las amigas bailan entre sí. Margaret danza con Estrella.

Ofelia: *(se sienta agotada)* muchachas, coman frutas

Todas se sientan y meten las manos en el frutero. Comen ávidas las fresas, frambuesas, cerezas, moras. Sus manos quedan manchadas.

Rosita: están deliciosas

Esmeralda: me encanta la tinta de las moras

Ofelia: A mí las cerezas

Esmeralda: Ofelia, pon un mambo. Uno de Pérez Prado ¿les parece?

Rosita: a mí me encanta, aunque está prohibido. Dicen que las señoritas no bailan este baile indecente.

Todas ríen. Algunas mujeres se levantan y danzan mientras comen las moras y cerezas. Una de ellas toma a Estrella. Baila con ella.

Rosita: ¡mírenos los dedos!

Ofelia: ahora sí estamos bien manchadas

Esmeralda: siempre soñé tenerlos así

Estrella: *(Deja de bailar y se dirige donde hace un momento estaba su madre).* Mamá ¿dónde estás?

Margaret se ha ido al río. Estrella entra y la toma la mano, luego todas las amigas se percatan, entran al agua y le dan la mano de Estrella, se toman de las manos, van en fila queriendo cruzar el río, como años atrás hacían los primos. En un momento dado Margaret se va separando del grupo, se va alejando sola, la niña la intenta agarrar, ella se desprende, se va alejando en dirección a la otra orilla. Todas la llaman. Ella ya no escucha, Rosita agarra a la niña, la toma contra su pecho. Salen a la orilla. Margaret se sumerge en su río cristalino, aguas abajo. Las amigas quedan en la otra orilla, suspendidas.

Escena 18. Desde la otra orilla

Margaret desde su orilla habla con Amalia, entre ambas hay un río de aguas claras.

Margaret: no alcancé a llegar, quería, pero no alcancé

Amalia: te extrañamos tanto

Margaret: ¿qué dijo mi Estrella?

Amalia: le inventaron historias, te habías ido al cielo, te habían llevado los ángeles

Margaret: la he extrañado tanto...

Amalia: sí, ella también te ha extrañado

Margaret: ¿y cómo fue aquel domingo, cuando sonaban las campanas

Amalia: fue el día más feliz de nuestra vida ¿quieres que te cuente?

Margaret: haz como la mujer pájara

Amalia: ¿quién?

Margaret: sí, de la me que hablaste, de esa pintura, la mujer que pintaba pájaros y ellos cobraban vida. Hagámoslo así, pinta para mi ese pájaro

Amalia: ¿qué tipo de pájaro quieres?

Margaret: de colores, quiero que sea de todos los colores,

Amalia: te haré un pájaro de siete colores, volará hasta donde estas

Margaret: llévale a esta carta a Estrella (*saca la carta de su pecho*) ¿lo prometes?

Amalia: sí, lo prometo

Margaret: dile que la amo, que siempre estoy con ella.

Amalia: se lo diré

Margaret: pinta para mi ese pájaro, quiero verlo. *Oscuro*

Escena 19: Dedos manchados

Pasos: versión 2: *Sonidos de pasos que se acercan desde el fondo del escenario en penumbras, y van avanzando hacia el proscenio. Solo se ven los pies. de Ofelia y esmeralda que caminan hacia proscenio. Silencio. Se oye el sonido de unos zapatos distintos que se acercan. Es Rosita, llega con zapatos rojos y ritmo alegre, los pasos se van uniendo a ese ritmo. Silencio. Suenan dos nuevos tacones, distinto, son de Amalia. Cuando ella entra, reinician la marcha. La luz aumenta de intensidad. Ahora podemos ver a las cuatro mujeres avanzando con paso decidido hacia el frente. Al llegar a proscenio las mujeres se detienen mirando a las y los espectadores. Perciben a niña danzarina quien cruza la escena. De su pico pende una cinta roja, la deja caer y emprende vuelo.*

Ingresan dos políticos con una urna de madera que instalan en el centro del escenario. Van bien vestidos con trajes y maquillaje de Guiñol. Uno lleva un sombrero azul, el otro rojo. Rosita envuelve la urna en la cinta roja. Uno de los políticos saca unas tijeras de su bolsillo. Va a cortar la cinta, el otro le quita las tijeras, pugnan por ellas. Suena un himno despedazado

Esmeralda: *esta cinta la rompemos nosotras. Corta la cinta. Aplausos de todas. Esmeralda saca un frasco de tinta que destapa y coloca sobre la urna.*

Esmeralda: *Hoy comienzan a soplar vientos de cambio para todas las mujeres de nuestro país. (Avanza un paso y sumerge el dedo en la tinta, lo retira) Nuestro tiempo ha llegado*

Rosita: *ahora sí empieza nuestro baile (sumerge el dedo en la tinta) nadie podrá detenernos.*

Ofelia: *mil ladrillos tirados en el campo no son nada, pero si se juntan pueden hacer un muro, una pared. mujeres, hagamos entre todas ese muro y escalemos hacia lo más alto de nuestros sueños. (sumerge el dedo en la tinta)*

Toda se miran los dedos llenos de tinta. Sonríen felices. Danzan

Esmeralda: *¿y Margaret?*

Ofelia: *¿no venía con nosotras?*

Rosita: *llame a su casa, nadie respondió.*

Todas se detienen, cambia la luz. se ilumina el espejo y vemos a niña Estrella frente a él. Caen pétalos blancos. Estrella va hacia el espejo y se asoma, no ve a nadie. Amalia va por la niña, la trae, la abraza.

María Etelevina descende de su palomera, va hacia el grupo de mujeres, se sienta en medio de ellas. Amalia saca la carta de su pecho.

Amalia: *ella tuvo que irse antes. Dejo esto para ti ¿quieres que te la lea?*

Estrella asiente con la cabeza. Se acuesta en el regazo de María Etelevina. Amalia le lee la carta

Carta final

Amada hija:

Cuando naciste quise llamarte

Sofía, mi segundo nombre,

después de pensarlo mucho te llame Estrella

para que fueras libre,

como yo no pude,

para que permanecieras alta y libre

Estrella

Estrellita

Para mí tú has sido libertad,

viento fresco.

Eso es lo que auguro para ti

Es lo que te prometo

que puedas seguir el viento por dónde quieras

sin temores ¡hazlo!

Deja correr tu pelo a través de la brisa,

levántate en pensamientos de futuro

Vuela por un mundo nuevo

Sin temor,

sin amarras que te aten a dogmas,

defiende tu pensar, tu palabra,

tu soberanía.

Vuela al son de canciones locas cantadas a pleno pulmón,

es lo que puedo dejarte.

Una voz que no se calla

Una voz se atreve

rompe los cerrojos

va más allá de trabas

una voz que irrumpe en un mar de silencio

una voz que se catapulta a sí misma

en dirección hacia sus sueños

no repara en falsas convenciones

No lástima, cuida, y se cuida

se valora, es fiel a sí misma

Sé la heroína de tus sueños

realiza la promesa que te construí

*y la que tú has construido
Transmite fuerza a tus hermanas
Solidez de pensamientos
Ingravidez de odios y rencores
Corazón limpio
que nada falso te ate
y sigas caminando
Hacia la aurora de tus sueños
un mundo nuevo se abre para ti,
mi Estrella del amanecer*

Luz en el espejo, todas se acercan. Aparece Margaret en el espejo, por última vez. María Etelvina entrega a la niña un ramo de jazmín. La niña se acerca a Margaret y le da las flores. Se abrazan. Margaret se despide de su hija, se vuelve lentamente hacia el espejo y cruza al otro lado, parte en dirección a su lejanía. Amalia y Estrella se abrazan. Se unen todas al abrazo.

Oscuro

FIN

Tania Granda Vallejo

Mayo-junio de 2023

CAPÍTULO 8. LOS CUERPOS QUE HABITAN LA CASA

LABORATORIO VOCES EN EL SILENCIO

Con este proceso particular que se plantea como diálogo entre lo personal y lo público, que transcurre en torno a una casa matriz que es el grupo Fémina ancestral, consideré desde el inicio de este proceso como algo muy importante que las mujeres actrices del grupo estuviesen incluidas de alguna manera en el proceso para aportar al proceso de construcción del texto dramático.

En esta consideración propuse al grupo hacer un ciclo de laboratorios de indagación escénica, con el fin de explorar distintos abordajes del acontecimiento del voto femenino en Colombia desde la subjetividad de actriz del grupo, por lo cual se precisaba ir a las memorias de sus abuelas o madres, quienes vivieron en aquella época, a sus infancias y recuerdos más remotos.

Esta propuesta, iba en consonancia con la idea general del trabajo de generar un diálogo entre lo histórico y lo íntimo, considerando lo histórico como algo que se puede nutrir con las historias y con las memorias de mujeres del grupo sobre la época, lo cual toca a la vez la subjetividad de cada una, su ámbito íntimo, porque son historias y relatos familiares.

Hacer los laboratorios fue resultado de la reflexión sobre lo femenino como un universo donde hay voces presentes y ausentes, cada una de las cuales encarnan las múltiples posibilidades de manifestarse de cada mujer en este vasto universo que se instala en esta casa dramática, en la cual la idea es que cada voz de cada mujer encuentre un lugar, como los pájaros pintados por la pintora de aves, en la pintura *La creación de las aves*, de Remedios Varo.

Inicio del laboratorio:

El laboratorio fue la posibilidad como dramaturga de encontrarme con otras voces de las mujeres del grupo, mujeres de carne y hueso, del aquí y ahora. Mujeres cada una con una subjetividad y una construcción como mujer que colocó en las improvisaciones de aproximación al tema.

El ciclo que propuse a las actrices fueron siete laboratorios, donde el objetivo era abordar nuestro tema a través de elementos específicos de la subjetividad femenina como son: la infancia, el linaje, las abuelas, las madres, las situaciones conflictivas con la autoridad, los estereotipos e imaginarios sobre la mujer de esa época, la vida familiar, los vínculos, las prácticas sociales y algunos sucesos históricos que afectaron las vidas de sus madres o abuelas.

Para el diseño de los laboratorios acogí la idea de Carolina Vivas de usar el “Yo” como fuente de creación, donde el sujeto es el eje, pero se asume en sus vivencias, en sus relaciones, en sus vínculos con las demás personas que constituyen el entramado, a través del cual, el sujeto se construye.

Más que ideas y reflexiones, asumí los laboratorios como una fuente fresca de imágenes generadoras, de diálogos, de posibles situaciones y conflictos, un espacio para florecer nuevos personajes. Un espacio para escuchar las voces ausentes, las presencias idas, las palabras acalladas que laten en las distintas situaciones vividas por las actrices.

En este sentido, se realizaron con el grupo de mujeres actrices, una serie de laboratorios que se desarrollaron en dos periodos. Entre julio y septiembre del 2022, un primer ciclo de tres laboratorios y un segundo ciclo entre marzo y mayo de este año 2023.

Ruta metodológica

Como guía de los laboratorios, fue importante para mí, la lectura de las memorias del proceso del montaje *La que no fue*, de Carolina Vivas, la cual me dio ideas para trazar la ruta metodológica de los laboratorios.

Retomé la idea de Vivas acerca de que el proceso se entiende como camino entre las fuentes y la escena, donde se le formulan preguntas al material, es decir a los *pretextos*, las cuales se responden desde el escenario, para enriquecer dicho material con nuevos abordajes y permitir hallar vasos comunicantes, paisajes e imágenes que amplíen el espectro sobre el tema que se quiera abordar.

Analizando las propuestas de Vivas, diseñé algunos laboratorios preliminares y tracé una ruta de navegación probable que obviamente estaba sujeta a cambios según los hallazgos del proceso.

La ruta trazada partía de la diferenciación de tres ámbitos de indagación: lo subjetivo, lo familiar y lo público. En cada ámbito me interesaba indagar variables o elementos específicos a lo largo del proceso. Estos ámbitos y variables fueron los siguientes.

Lo subjetivo:

- La casa de infancia: cómo era, qué recordaban, qué lugares les gustaban y cuáles no le gustaban.
- Las travesuras
- Las amigas imaginarias
- Los miedos

- Las aspiraciones
- Los deseos: ¿qué querían ser cuando grandes y qué opinó la familia?
- Las angustias
- Lo prohibido
- Algo que daba vergüenza: los deseos, lo oculto, los secretos.

Lo familiar:

- Linaje, ancestros
- Origen de la familia
- Prácticas: Las costumbres que más recuerdan, por ejemplo, en torno al alimento, a los juegos, a las visitas, a los paseos
- Las prácticas de arraigo
- Religiosidad
- Las aspiraciones y planes de los padres para las hijas
- Lo que avergonzaba a la familia. Secretos familiares
- Supervivencia

Lo público: contexto sociohistórico y cultural

- Los sucesos de la vida pública del país que recuerda con gran claridad y que afectaron a su familia o a su madre, o abuela.

Las premisas de trabajo eran, por un lado, asumir el yo como fuente de creación, desde el recuerdo, desde las imágenes, imaginarios, desde lo que se olvida y se trae a la memoria de manera fugaz.

Por otro lado, se planteó el juego de los laboratorios como un ir del presente al pasado y volver al presente, reflexionando sobre los hallazgos, imágenes, sensaciones.

La reflexión general de cada laboratorio se orientaba a reconocer los elementos del pasado que perviven en la época actual, y lo que se transforma o lo que solo cambia aparentemente para seguir funcionando de la misma manera. Es decir, la reflexión apuntaba a ubicar los elementos de *continuidad*, de *cambio*, o de *ruptura*.

Así mismo, se trataba de ubicar al final de cada sesión, qué era lo diferente, lo particular, entre todas las vivencias sobre las cuales se improvisaba y cuáles eran los elementos comunes. Luego se realizaba una reflexión colectiva sobre esos aspectos comunes a las historias, para tratar de

determinar las barreras y obstáculos estructurales que la sociedad planteaba para la mujer en aquella época y cómo cada mujer, cada abuela, cada madre, era afectada de manera distinta por esas circunstancias. Y también cómo cada mujer, afrontaba esas barreras y obstáculos.

Este proceso de laboratorios aportó al grupo un espacio para fortalecer lo grupal y lo subjetivo, desde el autorreconocimiento de cada mujer, desde el encuentro consigo misma, a partir del encuentro con las propias memorias y con la historia de madres y abuelas, constitutivas de la subjetividad de cada una. Ese encuentro implicó también sacar a la luz las huellas, los dolores, las cicatrices, los saberes, los legados, reconocerlos, intentar sanarlos. Ello, a veces fue confortante pero también doloroso. La reflexión, el pensamiento crítico ante ciertas circunstancias, pero también el acompañamiento, el apapacho, el abrazo, lograron ser vías para elaborar esos sentires, esas vivencias, y para sanar esas heridas que todavía están abiertas o no terminan de cicatrizar.

Indagar en el origen, desde esa *arqueología vivencial y experiencial de la memoria*, ayuda a sanar esas heridas, pues permite el reconocimiento de lo que pasó, su elaboración y a veces logra la resignificación de lo acontecido, lo cual constituye una oportunidad para fortalecernos y agenciarnos como sujetos y como mujeres, para continuar construyéndonos como artistas en la escena.

Actrices participantes de los laboratorios:

Quiero brindar sinceros agradecimientos a las actrices que participaron de los laboratorios y nombrar brevemente a cada una de ellas reconociendo la gran importancia de su participación:

Carmen Rosa Jaramillo Henao: Rosita, como la llamamos, es una mujer nacida a mediados de los años 50, por lo cual su infancia primera está nutrida de imágenes que corresponden a aquel periodo histórico de las sufragistas. La generosidad, prolijidad y sensibilidad de sus testimonios y relatos hace de ella una persona esencial del proceso que además estuvo en todos los encuentros. Rosita es fundadora del grupo, en 2010. Aparte también es lideresa social, activista feminista y se ha formado en la escuela “Viva palabra” como abuela cuentera.

María del Carmen Restrepo Quiroz. Mujer nacida también en la década de los años 50, a inicios. Ella es mujer poeta, enfermera, psicóloga y lideresa comunitaria y cultural. Su formación como actriz ha sido en el grupo, al cual ingresó hace aproximadamente nueve años. María estuvo casi en la totalidad de los laboratorios.

Diana Marín Cardona: actriz, maestra en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia. Hizo parte de nuestro grupo desde 2014 y aportó mucho a los procesos de creación, formación y gestión del grupo hasta principios de este año 2023, cuando decidió retirarse. Pudo estar en dos laboratorios haciendo allí importantes aportes desde la escena.

Valkis Vernier: estudiante de Arte dramático de la Universidad de Antioquia, en ese entonces. Estuvo con nosotras en dos laboratorios y aportó desde una visión de mundo fascinante que emerge desde un territorio cultural distinto, como el del mundo indígena pues ella es originaria de la comunidad Wayúu de la alta Guajira. Su participación nos regaló relatos y situaciones que nos llevaron a preguntarnos por esas otras voces de las mujeres indígenas.

Marisella Gómez: Mary es actriz, ha estado en procesos de formación con distintos grupos de la ciudad e hizo algunos semestres en la escuela del Pequeño Teatro, y está en formación como dramaturga. Mary nos acompañó durante tres laboratorios haciendo aportes centrales al proceso.

Yulieth Paola Vega: Educadora artística comunitaria y Artista audiovisual de la ciudad de Bogotá, con experiencia en la biodanza. Estuvo en una pasantía con el grupo por un breve periodo, unos tres meses, periodo donde hicimos cuatro laboratorios, haciendo importantes aportes con su presencia y sus reflexiones. Hace un tiempo regresó a su ciudad natal, Bogotá.

Con este grupo de mujeres hemos alimentado este camino, del cual traigo algunas imágenes



Foto 32. Rosita Jaramillo. Intervención sobre el voto femenino. Marzo 22 de 2022



Foto 33- Laboratorio: conversación. De derecha a izquierda, María del Carmen Restrepo, Julieth Vega y Tania Granda. Febrero 22 de 2023



Foto 34. Celebrando el reencuentro De izquierda a derecha, Rosa Jaramillo, Diana Marín, y Tania Granda. Junio 21 de 2022



Foto 35. Mayo 4 de 2023. Laboratorios improvisación: En escena Maricela Gomez y Julieth Vega

Hallazgos:

Los laboratorios del año 2022 aportaron a la dramaturgia escrita, pues dieron materiales para la construcción de dos textos dramáticos específicos que fueron *El Aljibe* y *La Tienda*, los cuales escribí a partir de improvisaciones y escritos de María del Carmen Restrepo y de Rosa Jaramillo.

Los laboratorios durante 2023, aportaron a la dramaturgia final de las escenas **El aljibe o Las crianzas** y **La puerta ventana**, que hoy son parte de la dramaturgia final de la obra.

En el desarrollo de los laboratorios tuvimos la dificultad de no haber podido desarrollar todos los laboratorios de manera secuencial y continua, sino que fue un proceso disgregado durante dos periodos, separados por varios meses, lo cual no permitió la continuidad y organicidad que en principio hubiese deseado. Pero fueron las condiciones complejas de grupo de ese momento.

No obstante, este ciclo arrojó importantes materiales que servirán a la puesta en escena posterior, ya que permitieron tejer una mirada colectiva sobre esa época y dan unas primeras escrituras creativas, partituras de acciones, gestos corporales, canciones, las cuales serán la base para arrancar el proceso de montaje. Los laboratorios lograron anclar las imágenes generadoras en cada una de las actrices, en su cuerpo y en su piel, con la fuerza que estas tienen en su interior. Ello alimentará a futuro la construcción de los personajes, acciones, las imágenes sobre las cuales construiremos el montaje escénico del texto dramático *Voces en el silencio o Una casa para María*.

Pese a intentar sintetizarlos en un breve apartado, por cuestiones de extensión de este trabajo y de respeto con el material que cada actriz aportó, el cual es un material sensible, honesto, valioso, como para comprimirlo o reducirlo al máximo, porque perdería toda su potencia, decidí solo poner aquí esta breve reseña del proceso de los laboratorios. Los insumos de esta fase quedarán entonces abiertos y prestos para la fase de montaje donde llevaremos la dramaturgia a una nueva escritura en la escena.

Ya a nivel del proceso de la creación dramática, concluyo que los laboratorios fueron importantes, pues permitieron ingresar de alguna manera voces y sensibilidades de otras mujeres que alimentaron la creación de la obra. Las reflexiones, imágenes, sensaciones que nos aportan esas otras voces y cuerpos de las actrices que participaron de los laboratorios dejan, sin duda alguna, un piso tendido de materiales para indagar y seguir desarrollando en el proceso de montaje en la futura puesta en escena.

CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES

1. Teatro, conocimiento y memorias: Este proyecto asumió el diálogo entre una memoria histórica y una memoria de lo íntimo como posibilidades de creación dramática, de conocimiento y autocomprensión. Sobre este primer tópico surgen tres conclusiones:

- **Dramaturgia de las memorias como justicia poética:**

Durante este proceso de investigación-creación dramática, fueron muy importantes las reflexiones sobre la historia y la memoria planteadas por Adorno, Tafalla y Benjamin, en la línea de la Teoría Crítica. Acoger esta perspectiva, llevó a establecer como premisa de este trabajo el intentar sacar a la luz las memorias de los seres invisibilizados y excluidos del relato histórico oficial.

El proceso permitió concluir que esa historia no se puede construir desde una sola voz: es necesario ir a la *plurivocidad*, pues son muchas voces las que hay que sacar del olvido, para darles un lugar en ese relato histórico nacional. Así mismo, que no se puede hablar de una sola historia, ni una sola memoria, sino que son *las historias y las memorias particulares de muchas mujeres ausentes*, quienes fueron, cada una, un individuo con una vida particular, pues es gracias a la profundización en esas vidas de individuos particulares, que se logra reconocer las dinámicas, las relaciones y los perfiles de los acontecimientos. Por ende, la búsqueda por reconstruir las memorias y las voces alrededor del acontecimiento del voto femenino, debía tejerse como diálogo entre lo individual y lo colectivo, como un intento de sacar luces, voces y memorias no incluidas en el relato de la historia nacional sobre este acontecimiento histórico definitivo en la historia del país. El acercamiento a esas memorias colectivas e individuales, de las sufragistas, de las mujeres antepasadas de la familia, de las antepasadas de las mujeres del grupo, permitió recoger aprendizajes y lecciones de gran valor. Frente a estas mujeres, esta dramaturgia intentó ser un acto de justicia poética. Acto poético tejido desde un corazón de mujer que reivindica esas memorias, esos actos, gracias a los cuales, hoy podemos continuar agenciándonos como sujetos políticos desde acciones propias que siguen sus pasos.

- **Dramaturgia entre lo histórico, lo íntimo y lo ficcional:**

El proyecto permite concluir que la acción de introducir en una dramaturgia sobre un hecho histórico la instancia de la subjetividad, no solo como sujeto de producción dramática, sino en

el desarrollo y construcción misma de la obra dramática, es un factor que posibilita entender nuevas dimensiones del acontecimiento en cuestión. Es decir, volverse partícipe de la historia, introduciendo en ella la propia subjetividad para abordar preguntas que tocan lo personal y subjetivo, hace posible que surjan nuevas comprensiones sobre ese hecho. En este proceso en particular, el acto de visitar las propias memorias y la historia familiar por parte de la autora, desde la perspectiva de la ficción y la autoficción, se lograron sacar a la luz dimensiones del fenómeno, que no se hubiesen podido ver si ella hubiese permanecido solamente como observadora externa. Este acto, logra reinterpretar acontecimientos históricos, sacando a luz nuevos bordes, pliegues, líneas de fuga que llevan a construir una mirada distinta para abordar la construcción dramática.

Esta línea de creación dramática, que podría denominar como *arqueología vivencial de las memorias*, se revela como una línea de búsqueda que enriquece las posibilidades de construcción dramática. Esta visión nos brinda la imagen de la historia como un campo sembrado de acontecimientos prolijos que podemos descifrar cuando ingresamos en ellos sin juicios, sin imponerles consignas, tratando de entenderlos desde adentro, permitiendo que esos acontecimientos nos hablen, nos toquen, nos movilicen y transformen, para lograr producir miradas, reinterpretaciones distintas sobre esos hechos para el futuro espectador.

- **Ir hacia el pasado para entender el presente:**

En este proceso, se concluye que el acto de subjetivación de los acontecimientos históricos, arroja nuevas comprensiones, no solo sobre el pasado, sino sobre el presente. Cuando se ingresa al del pasado, la autora se pone desde lo que le es constitutivo en su presente: desde las preguntas, visiones, sentires, intuiciones lo cual saca a luz nuevas interpretaciones sobre ese presente vivo.

El ingresar a ese pasado no se vuela, pues, un acto nostálgico donde el sujeto creador se aparta de su realidad para entrar en una “burbuja de pasado”, pues la memoria de la que se habla es una *memoria activa, dialéctica* que insta, al sujeto creador, a entrar en aquellas aguas para buscar y hallar memorias sumergidas, borradas y que son vestigios, retazos, a partir de los cuales, fabular y ficcionalizar, para reconectarlas y hacerlas elocuentes en el presente que habita.

En este proceso ha sido posible desentrañar memorias femeninas que llegan al corazón, al cuerpo, a la sensibilidad (que también son medios expeditos de conocimiento) y también a la reflexión que se conecta con una línea de búsqueda activa sobre el presente por parte de la autora, con una

pregunta que intenta ir más allá de las visiones sesgadas sobre esos hechos. Resignificar la comprensión y visión de ese pasado, ayuda a resignificar la visión sobre el presente y las posibilidades de transformarlo, hacia un futuro con mayor dosis de esperanza y/o emancipación.

Deseo- arte y agenciamiento femenino:

Romper el espejo hacia afuera, pero también hacia adentro:

El proceso de investigación-creación, se evidenció cómo el deseo femenino se configura como un poder transgresor y transformador que se vuelve impulso de apertura, a través del cual, la mujer y las mujeres construyen escenarios de agenciamiento como sujetos políticos.

A través de numerosos casos que surgen en los textos, en los laboratorios, en las entrevistas, se evidenció cómo esa mujer que desea devenir sujeto, logra agrietar la imagen en el espejo que la sociedad, la historia, la moral, los paradigmas del patriarcado quieren proyectar de ella; imagen en la cual ella percibe un desajuste con respecto a lo que desea, siente, sueña. Estas rupturas se configuran como puntos de inflexión en su construcción como sujeto, a través de las cuales se reconfigura una imagen auténtica de sí, para hacer de su cuerpo y de su rostro, imagen y semejanza de lo que desea, quiere y busca ser.

Estas búsquedas de las mujeres por agenciarse como sujeto político desde el feminismo, se expresan de diversas maneras, entre ellas, en las estéticas corporales, en los cambios corpóreos, en las elecciones sexuales, de género, que evidencian ese impulso que viene del deseo de las mujeres de romper esquemas de feminidad tradicional.

El estudio a profundidad de las vidas de las mujeres sufragistas, permite concluir que en ellas hay una búsqueda comprometida por devenir sujeto político, esto es sujeto de decisión, acción, autoconciencia y autodeterminación. Y esta búsqueda se expresa en su capacidad de ir más allá de hábitos, patrones que regían las vidas de las mujeres de aquella época, para transformar su estatus de género, es decir, el papel de la mujer como sujeto político y en la sociedad.

Este cambio de estatus de género se posibilitó gracias al impulso y decisión de estas mujeres por querer estudiar, trabajar, ocupar cargos públicos, participar en la marcha de la sociedad, decidir sobre sus vidas. Ya en la intimidad, las mujeres mantuvieron en general esquemas de feminidad tradicional que algunas de ellas intentaron modificar con hechos sencillos como ponerse un short, arreglarse para sí mismas, querer salir solas a la calle, o bailar ciertos ritmos censurados, como el mambo. Pero habría que esperar a la llamada “revolución sexual” y al estallido cultural de los

cuerpos de los años 1960 para que estos cambios permearan la cultura, la sociedad, la esfera de la intimidad de las relaciones entre hombres y mujeres.

El caso de las mujeres sufragistas evidencia que el dilema del espejo no se resuelve solo con cambiar el estatus de género de la mujer en la sociedad. Se requerirán cambios en la esfera de las mentalidades, de los imaginarios y estereotipos de la cultura para operar cambios estructurales, tanto en la esfera de lo colectivo, como en lo individual. Porque no basta con que la mujer pueda salir a trabajar, a estudiar, a participar en lo político, sino que hay que ir más allá y comenzar a modificar esquemas patriarcales que rigen en la sociedad, los cuales llevan a que algunas mujeres, sin ser conscientes de ello, repliquen en esa esfera colectiva las mismas expresiones de poder, dominio que pasan por sobre el otro o la otra. Como sucedió en esa época en casos como el de Ofelia Uribe, y como sucede aún hoy, cuando entre los mismos movimientos emancipatorios de mujeres, se evidencian, en la esfera de las relaciones, expresiones que replican el patriarcado que se critica.

El dilema del espejo como gran metáfora que envuelve el proceso de creación e investigación, invita igualmente, y ya a nivel más individual y personal, a ingresar a la profundidad de cada mujer, donde más allá de esos cambios corporales o de estatus de género, a veces permanecen intactos esquemas heredados de sumisión, de autoanulación, que también, desde el otro extremo, son tendencias patriarcales internalizadas de manera inconsciente, que tienden a reproducir las mismas formas de relacionamiento.

El proceso de investigación creación permite concluir que el proceso de transformación para construirse como sujeto político mujer desde el arte, debe actuar en doble vía: hacia adentro y hacia afuera. El arte permite movilizar el adentro a partir, en primera instancia, de movilizar y aplicar a esas preguntas a nosotras mismas a través de la creación artística, por lo cual esta se vuelve un camino de autoconocimiento y de autocomprensión. Un camino que nos permite remover maneras de pensar, imaginarios, hábitos anclados; lugar para pensarnos nuestra misión, nuestros trayectos y hacia dónde queremos transitar en fidelidad con nosotras mismas. Desde ese punto de vista, la creación dramaturgica se vuelve una manera de nombrarnos y devenir lo que necesitamos ser, de agenciarnos en nuestros gesto y voz propia como mujeres artistas.

Cuando las mujeres artistas trabajamos por la reconfiguración de nuestro lugar en la sociedad, podemos hacerlo de manera individual, lo cual significa autodeterminarnos como sujetos artísticos que en cualquier medio tienen claro su papel, su poder, sus alcances. Pero también emprender

acciones colectivas, juntanzas con mujeres con las cuales compartimos apuestas y horizontes comunes frente a lo que queremos transformar en la sociedad y la cultura. Juntanzas donde transitamos, también, hacia nuevas formas de relacionarnos con el otro o la otra y entre nosotras. El arte se vuelve entonces un lugar para construir una subjetividad política como mujeres, un escenario de agenciamiento de nuestro propio poder femenino y creador, donde ponemos nuestra palabra, nuestro cuerpo, nuestra voz y desarrollamos la fuerza para ocupar un lugar y desplegar nuestro potencial con otros y otras que quieran sumarse, y ello contribuye a transformar contextos y prácticas en el arte mismo que son generadores de obstáculos y violencias hacia las mujeres que buscan establecer el ámbito del arte como ese lugar donde se hace posible respirar un aire distinto.

2. Estatus de género: obstáculos, escenarios y procesos de agenciamiento femenino

Después de investigar a fondo el proceso de reivindicación de las mujeres sufragistas por la participación política como ciudadanas y por el voto femenino en Colombia, se puede concluir que se les presentaron a las mujeres sufragistas, diversos obstáculos políticos, sociales y culturales:

Los obstáculos políticos consistieron en el sistemático ataque a la causa del voto por parte de los partidos tradicionales liberal y conservador desde los años 30, los cuales, aunque contaban con la participación de importantes mujeres sufragistas, mantuvieron en su interior las mismas estructuras jerárquicas de poder masculino, donde a la mujer se la usaba como fuerza activa durante la época electoral, pero no se la hacía partícipe de las decisiones importantes, ni de la distribución de cargos de poder, ni al interior del partido ni en lo público. Al interior de esos partidos, las relaciones sociales entre hombres y mujeres se mantuvieron intactas, y las mujeres que pensaban distinto fueron discriminadas y estigmatizadas.

Con ello viene el segundo obstáculo a nivel social, que consistió en que la esfera de las relaciones entre los hombres y mujeres, es decir de las relaciones de sexo-género, permaneció casi intacta, con las mismas características durante toda esa década y solo a finales se dieron transformaciones entre las cuales el voto es sin duda las más significativa. No obstante, esto no se tradujo automáticamente en cambios en lo cotidiano, en la manera de pensar de hombres y mujeres o de relacionarse. En esa esfera se mantuvieron los mismos paradigmas que continuaron siendo promovidos desde instituciones como la iglesia, la escuela, la familia, donde estos esquemas se siguieron replicando. Pues ello sucede porque los cambios políticos no permean automáticamente

las relaciones sociales, que están basadas en la cultura y en las mentalidades, cuyas transformaciones son procesos de más amplio alcance y requieren tiempos más largos y una acción desde varios ámbitos. Como lo vemos hoy en nuestro país, donde pese a que existe un gobierno diferente no se han logrado remover estructuras jerárquicas de antiguos poderes.

Un tercer obstáculo fue que las mujeres sufragistas, para poder ingresar a la esfera de lo público y lo político, usaron como estrategia el conservar el paradigma tradicional de la feminidad, un modelo que de romperlo seguramente las habría excluido del escenario político. El hecho de seguir actuando como “damas”, que no perdieron su feminidad, ni renunciaron su maternidad, sino que, por el contrario, la reivindicaron para pedir acceso a la participación en lo público, fueron actitudes que jugaron a la vez a favor y en contra de las mujeres sufragistas y de la causa feminista: a favor porque gracias a esto pudieron participar en escenarios políticos, lograr la aprobación del sufragio femenino en la ANAC y años después, votar. Pero jugó en contra, porque al continuar actuando desde este paradigma de mujer-madre tradicional, se reprodujo la paradoja de que el referente de poder seguía siendo masculino.

Por ello, se continuó excluyendo a la mujer-madre de los cargos de poder, en los gobiernos sucesivos, con contadas excepciones que ratifican la regla. Como lo señala Scott, esta es una paradoja intrínseca en el feminismo de aquella época: “En la medida en que el feminismo se construyó en una relación paradójica a esta concepción del individuo único, reproduce inevitablemente los términos de su propia construcción”. (Scott. Citado por Luna, 2000, p. 88)

Después de estudiar este proceso, concluyo que las mujeres lograron superar estos obstáculos políticos, sociales y culturales y poder votar y movilizar otros logros políticos significativos, gracias a su capacidad de unirse, y actuar en plataformas comunes, más allá de sus diferencias. Trayendo esta reflexión al presente, concluyo que el logro de la ciudadanía plena y ejercicio pleno de nuestros derechos, no son logros fáciles, aún hoy, y que se conquistan paso a paso, y que es a través de la juntanza femenina, de una red de solidaridades, afectos, de apoyos mutuos entre las mujeres y con los hombres cercanos, que se logra tejer la perspectiva de una sociedad distinta. Una sociedad donde el ejercicio pleno de los nuestros derechos sea una realidad diaria palpable en el mundo de las leyes, de las políticas públicas, en la sociedad, y el mundo de la vida lo cotidiano.

3. La casa dramaturgica como constructo poético y ficcional que conecta memoria femeninas y afectos

La casa dramaturgica se configuró mediante las palabras, ellas fueron su materia originaria. A través de ella, pude fundar un espacio en el mundo, un artefacto poético y dramático, que me permitió conectarme conmigo misma, construir un gesto, una poética fundada en la escritura. Lugar que se volvió un escenario creativo prolijo llamado *La casa dramaturgica*, que se logró afianzar en su constitución temporal y configurarse como conectora de tres tiempos, asumiendo así distintos rostros:

-- **Casa memoria:** la casa dramaturgica se volvió posibilidad de ingresar en las memorias femeninas, las mías y las de otras, para retomar vestigios, voces, presencias, ausencias y recuerdos que se pasearon en estas escrituras. Mediante ellas, pudimos viajar al pasado de las sufragistas, a sus infancias, a sus adolescencias, a su juventud y su adultez, siguiendo la línea de preguntas que nos motivaban e ingresar, como personaje Amalia, en ese tiempo. En cada uno de los espacios, ellas habitaron, para escucharlas y dejarme afectar por esas voces y presencias: las de mis abuelas, las de las mujeres sufragistas, las de sus madres, o de las hijas o las nietas; mujeres de varios tiempos cuyas memorias me movilizaron, me indignaron, me conmovieron, haciéndome mover de lugar.

- **Casa como morada presente:** Por otra parte, esta casa se construyó como morada del ser en el presente, como un enclave donde se respira un aire distinto de creación, un lugar que es a la vez morada poética, espacio de salvaguarda de la intimidad, donde pude desarrollar la reflexión sobre mí y mis raíces; sobre las relaciones con las mujeres de mi grupo, y de mi familia, sobre los tiempos en que vivimos, lugar de transformación, de transmutación, donde pude viajar como en un barco a un tiempo donde pude encontrar de nuevo esa voz que me susurraba en la mañana y que no ha vuelto a aparecer últimamente. Porque quizá pude encontrar su origen: era la voz de mi abuela Margot que me llamaba, que me exhortaba para que la escuchara y la viera, ya que nunca la vi en vida; fue la creación escritural la que me permitió reconocerla, reconectarme con ella y reencontrar esa raíz perdida en los laberintos familiares y en mis propios laberintos de olvido, para revivir esa raíz y ponerme en paz con ella y mi otra abuela y reivindicar lo que hay de ellas en mí, y también implementar los cambios necesarios sobre los asuntos que no debo repetir de ellas. Solo a través de reconocer esa raíz, esa voz, logra emerger mi voz propia como autora, como dramaturga.

Esta casa, como morada presente, me permitió a la vez retejer un puente con mi madre, a partir de este gesto de gratitud, homenaje, profunda valoración de lo que ella es y ha sido, de lo que ha significado para nosotros sus hijos y para mí como su hija, un reconocimiento de la gran mujer de efecto y batalladora que ha sido, un gesto hecho desde el amor, como dice Blanco, que busca, finalmente, el amor del otro, salvando del olvido las relaciones y los afectos que tienden a perderse en el tiempo.

Gesto creativo de pervivencia, huella que me aferra vía la escritura a este tiempo, a este espacio, donde, como *La pintora de pájaros* de Varo, escribo letras para que más adelante se hagan vivas, abran sus alas, para que se vuelvan presencias y encuentren un lugar en la casa: la de la escena, para construir, para habitar y desenvolverse por sí mismas.

Casa futura: Esta casa también me permitió conectarme con mi hija a través de nuestras conversaciones y en la poética, a través de la imagen fugaz de una niña, de Estrella, que aparece en la escritura. Y a través de una carta que la madre de Estrella le dedica a ella, que es la que también yo podría escribir para mi hija, como llamado a la conservación de su impulso de libertad, de autonomía, de sororidad y ayuda mutua con otras que compartan su horizonte. Gesto hecho con profundo amor, como legado para mi hija y mi hijo y para las generaciones venideras.

Es así como se termina este trayecto creativo, el piso queda tendido para construir a partir de esta, una segunda casa en la escena, en compañía de otras mujeres que vendrán a enriquecer este viaje.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, W. Theodor. *Teoría estética*. Ediciones Akal, Madrid, España. 2004
- Álzate, Liliana. *EL TEATRO FEMENINO. Una dramaturgia fronteriza*. Programa editorial Universidad del Valle. Cali, 2016
- Benjamín, Walter. *Escritos Franceses. Tesis sobre filosofía de la historia*. Amorrortu editores. Buenos Aires. 2012
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Breviarios. Fondo de cultura económica. México. D.F 1997.
- Blanco Sergio. *AUTOFICCIÓN. Una Ingeniería del yo*. Punto de vista editores. España. 2018
- Camacho López, Sandra. *Poéticas del desarraigo. La palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas*. Beca de investigación en arte dramático. Programa nacional de estímulos Idartes. Bogotá, julio, 2015.
- Deleuze, Gilles & y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Pre-textos. Valencia, España, 2004.
- Freidel, Jose Manuel. *Teatro*. Ediciones AUTORES ANTIOQUEÑOS. Volumen 83. Medellín. 1993
- Freidel, Jose Manuel. *Poeta del Teatro*. Obras seleccionadas. Selección, prologo y comentarios Adela Donadío. Editorial Eafit. Medellín. 2022
- Giraldo Restrepo, Paula Andrea. *Mujeres antioqueñas en la memoria de la ciudad*. Alcaldía de Medellín. Ed Primtempo. Medellín. 2007
- Laverde Toscano, María Cristina. *Esmeralda Arboleda: Una mujer de nuevos caminos*. Nómadas (Col), Num. 6, marzo, 1997. Universidad Central. Bogotá. Colombia.
- Losco, Mirelle y Megavard, Martin. *Coro/coral/coralidad*. En Sarrazac, Jean Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. serie Teoría y Técnica. PASODEGATO. México. 2013
- Luna, G. Lola. Universidad de Barcelona. *El logro del voto femenino en Colombia. La violencia y el maternalismo populista, 1949, 1957*. Ponencia presentada en el XI congreso Colombiano de Historia, Bogotá 22-25 de agosto del 2000.
- Ospina de Navarro, Sofia [et al]. *Letras y encajes*. Edición facsimilar. Prólogo Juan Manuel Cuartas. Medellín. Editorial EAFIT 2017.

- Quintero, Marcia. *Abusos y vestigios. Dramaturgias apócrifas a partir de tres relatos femeninos*. Tesis de grado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Tesis de maestría en estudios artísticos. Facultad de artes ASAB. Bogotá. 2018.
- Sanchis Sinisterra, José. *Algunas nociones sobre la coralidad*. Artículo interno de curso. 2021
- Tafalla, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Editorial Herder, Barcelona. 2003.
- Torres, Anabel. *Una voz insurgente. Entrevista con Ofelia Uribe de Acosta*. en Laverde Toscano, María Cristina & Sánchez Gómez, Luz Helena. *Voces insurgentes*. Fundación Universidad Central. Bogotá. 1986.
- Uribe de Acosta, Ofelia: *Una voz insurgente*. Editorial Guadalupe. Bogotá. 1963.
- Valencia, Victoria Eugenia. *Ella i la libélula. narraciones para la guerra después de la guerra. La palabra en el cuerpo de la guerra - Paralelo de escrituras y para-escrituras*. Tesis de maestría de Licenciatura en Teatro. Facultad de artes. Departamento de artes escénicas. Universidad de Antioquia. 2019
- Velásquez Toro, Magdala. *Aspectos de la condición jurídica de las mujeres/ La república liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres*. Velásquez Toro, Magdala & Reyes Cárdenas, Catalina: *Proceso histórico y derechos de las mujeres, años 50 y 60*. Taborda Marín, Jorge Iván: *María Cano. Su época, su historia en* Velásquez Toro, Magdala & Reyes Cárdenas, Catalina. *La mujer en la Historia de Colombia*. V. 1. Ed. Norma. 1995
- Vélez, Cifuentes Beatriz. *Deber de memoria, Las mujeres en el tablero político colombiano*. Secretaría de gobierno y Gobernación de Antioquia. Hombre nuevo editores, Medellín, 2007
- Vivas, Ferreira, Carolina. *Dramaturgia y presente. Umbral Teatro 25 años. Obra: La que no fue*. Memorias de escritura. Umbral Teatro. Bogotá. 2016
- Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Capítulo. *Apuntes sobre el tiempo y la poesía*. Alianza editorial. Madrid, 2019.

Vínculos y archivos digitales:

- Arcila Estrada, María teresa. *Historias de tapias y tapiadores*. Instituto de Estudios Regionales Universidad de Antioquia, *Proyecto Repositorio digital de memoria oral: Raíces, Cultura Sillettera - Fase 2* Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín Unidad de Memoria y Patrimonio y realizado en 2018.

<https://raices.patrimoniomedellin.gov.co/wp-content/uploads/2020/11/Historias-de-tapias-y-tapiadores.pdf>

Catálogo digital señal memoria. RTVC. <https://www.senalmemoria.co/articulos/cuando-las-colombianas-conquistaron-el-derecho-al-voto-en-1954>.

Catálogo digital señal memoria. RTVC. <https://www.senalmemoria.co/articulos/las-sufragistas-en-el-archivo-senal-memoria>.

Catálogo digital señal memoria. RTVC. <https://www.senalmemoria.co/articulos/la-primera-vez-de-las-mujeres-colombianas-en-las-urnas>.

Duelo en Antioquia por muerte de líder Rosita Turizo. <https://columnavip.com/2020/07/duelo-en-antioquia-por-muerte-de-la-lider-rosita-turizo/>

Historia del arte. Remedios Varo: *La creación de las aves*.

<https://historia-arte.com/obras/la-creacion-de-las-aves>

La historia del voto de las mujeres en Colombia. @Semana.com

<https://www.semana.com/nacion/articulo/la-historia-del-voto-de-las-mujeres-en-colombia/590688/>

María Cano. *Discurso a obreros de Barrancabermeja*.

https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADA_Cano

Mujeres sin miedo Rosita Turizo de Trujillo. Vinculo You Tube

<https://www.youtube.com/watch?v=mHba7zCHBWU>

Rosita Turizo la sufragista, a 60 años del voto femenino. Vinculo You Tube

<https://www.youtube.com/watch?v=szfyqHv-yP8>