

**PRACTICAS DE RESISTENCIA MEDIANTE EL ARTE EN ESPACIOS
PÚBLICOS**

**Experiencias en procesos de carnaval de 14 mujeres en condición juvenil en
comunidades marginales.**



**UNIVERSIDAD DE
MANIZALES**



CINDE Fundación Centro
Internacional de Educación
y Desarrollo Humano
Centro Cooperador de UNESCO
Sede de la Red del Grupo Consultivo para América Latina

CARLOS IVÁN RÍOS DÍAZ

**CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD CINDE -
UNIVERSIDAD DE MANIZALES**

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO HUMANO

MANIZALES

2014

PRACTICAS DE RESISTENCIA MEDIANTE EL ARTE EN ESPACIOS

PÚBLICOS:

**Experiencias en procesos de carnaval de 14 mujeres en condición juvenil en
comunidades marginales.**

CARLOS IVÁN RÍOS DÍAZ

Director de investigación

Jaime Alberto Pineda Muñoz

**Trabajo de grado presentado para optar al título de
Magíster en Educación y Desarrollo Humano**

CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD CINDE -

UNIVERSIDAD DE MANIZALES

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO HUMANO

MANIZALES

2014

Nota de Aceptación

Presidente

Jurado

Jurado

Manizales, diciembre de 2014

AGRADECIMIENTOS

Doy las gracias a todas las mujeres que participaron en este trabajo, pertenecientes a las comunidades de Pereira, Dosquebradas y Santa Rosa en el departamento de Risaralda.

A CINDE- Manizales, a mi asesor Jaime Pineda que ha hecho brotar estrellas sobre mí y a todos los profesores de la maestría, que han generado en mí nuevas preguntas acerca de la Educación y el Desarrollo Humano.

Finalmente, agradezco a Luz Tatiana, Luis Fernando, Juan Guillermo, Amparo, Iván, Ana, Ana María, Diana y Jose, porque me enseñaron que todo es posible.

DEDICATORIA

A *Jose miel*, quien me ha ayudado a escalar murallas.

TABLACONTENIDO

Índice	Pág.
Resumen	3
Introducción	4
Ubicación de las comunidades	5
Ritmos de la resistencia	8
Dramaturgias de la resistencia	25
Carnaval de la resistencia	38
De la acción estética a la intimidad narrativa	44
Referencias bibliográficas	53

RESUMEN

El proyecto de investigación indaga por las maneras de habitar un lugar de 14 mujeres en condición juvenil de Pereira, Dosquebradas y Santa Rosa de Cabal en el departamento de Risaralda/Colombia, que participaron en procesos de carnaval, la cuales congregan comunidad, generan otras dinámicas al interior de sus barrios, así como las diversas transformaciones que se generó en ellas a partir de esta experiencia.

El proyecto busco comprender formas de resistencia que se gestan desde el arte con mujeres en condición juvenil y que contribuyen a formas de vida social y política comprometidos con los procesos de resignificación de sus barrios.

Dentro de los hallazgos se encontró que hay numerosas maneras de vivir la experiencia del carnaval, el proceso de ciudadanías estéticas ha desembocado en dinámicas que se instauran en las comunidades, que irrumpen con la cotidianidad y generan posibilidades de transformación, de ser, configurándose como oportunidad de un futuro distinto para los niños, niñas y jóvenes.

INTRODUCCIÓN

A partir de mi experiencia en procesos comunitarios desde el arte, específicamente en procesos de carnaval, surgen una serie de cuestionamientos relacionados con el impacto o transformación que pueden tener estos procesos en los seres humanos y sus contextos, interrogantes que respondían a los intereses de la línea de investigación Jóvenes, Culturas y Poderes de la Maestría en Educación y Desarrollo Humano del CINDE – Universidad de Manizales, donde buscamos comprender formas de resistencia que se gestan desde el arte con mujeres en condición juvenil y que contribuyen a formas de vida social y política comprometidos con los procesos de resignificación de sus barrios.

Condición juvenil entendida como una posición desde la cual se experimentan cambios sociales, políticos y culturales, y no como un rango etéreo, una población específica que está caracterizada por compartir un tiempo social, incertidumbres y con capacidad agruparse y construir redes.

El proyecto de investigación indaga por las maneras de habitar un lugar de mujeres en condición juvenil de Pereira, Dosquebradas y Santa Rosa de Cabal en el departamento de Risaralda/Colombia, que participaron en procesos de carnaval, las cuales congregan comunidad, generan otras dinámicas al interior de sus barrios, así como las diversas transformaciones que se generó en ellas a partir de esta experiencia.

Como interés práctico, el proyecto busca comprender formas de resistencia que se gestan desde el arte con mujeres en condición juvenil y que contribuyen a formas de vida social y política comprometidos con los procesos de resignificación de sus barrios, los cuales presentan una serie de problemáticas particulares como venta y consumo de sustancias psicoactivas, prostitución, violencia intrafamiliar y generalizada, donde los problemas de pandillas, barreras invisibles, tiroteos, escándalos, heridos y asesinados se han vuelto cotidianos en las peligrosas esquinas de las comunidades.

Para lograrlo se realizó un proceso de investigación cualitativa, con una postura epistemológica de tipo hermenéutica comprensiva, haciendo uso de la investigación etnográfica como herramienta metodológica durante todo el proceso de carnaval, la entrevista semiestructurada como instrumento para la recolección de datos a partir de la pregunta: ¿Qué ha significado para usted el proceso de carnaval? y observación participante durante 18 meses, el análisis de la información dentro de categorías de análisis específicas como condición juvenil, resistencia y arte, que permitieron una lectura de la realidad de los procesos de resistencia que se gestan por mujeres en condición juvenil.

Dentro de los hallazgos se encontró que hay numerosas maneras de vivir la experiencia del carnaval, el proceso de ciudadanía estéticas ha desembocado en dinámicas que se instauran en las comunidades, que irrumpen con la cotidianidad

y generan posibilidades de transformación, configurándose como oportunidad de un futuro distinto para los niños, niñas y jóvenes.

El carnaval fue el pretexto para que estas mujeres en condición juvenil indagaran sobre sus realidades, interactuando con los niños, creando historias, fabulando el lugar al que pertenecen, habitando de otra manera los espacios del barrio, las calles, las esquinas, las canchas, los muros; las líderes comunitarias se apropiaron de estos espacios y los resignificaron a través de la instauración de otros referentes de sentido.

UBICACIÓN DE LAS COMUNIDADES



- | | | | | | | |
|----------------------|--------------|-------------|---------------|---------------|--------------|------------------|
| 01 La Esneda. | 03 El Rocío. | 05 Galicia. | 07 Comuneros. | 09 Inquilinos | 11 San | 13 Monserrate. |
| 02 Caracol La Curva. | 04 Caimalito | 06 Estación | 08 Saturno. | 10 Pueblo | 12 La Unión. | 14 La Carrilera. |

RITMOS DE LA RESISTENCIA

La danza es un acto de resistencia en sí mismo¹, inicialmente contra uno; resistencia a la quietud, a la inmovilidad, al descanso, a los ritmos del cuerpo establecidos en reposo como la respiración, los latidos del corazón, la presión, la temperatura, la transpiración ¿Que interrumpe la danza? interrumpe el organismo, cuyo estado en esta sociedad natural es la quietud; disponerse a bailar advierte una resistencia contra el régimen del organismo.

Recuerdo a Mikhail Baryshnikov bailarín de ascendencia rusa que protagonizo “*Sol de Media Noche*”², lo veo en bellas imágenes en movimiento en el escenario del majestuoso e imponente teatro Bolsnói en Moscú, lleno de luces y bellissimo balcones dorados, uno no se lo imagina hasta que lo ve; repentinamente el bailarín reclama a gritos a la actriz Isabell Rosellini ser libre, coloca música del cantante poeta Vladimir Visotsky³ y viene la sacudida, Baryshnikov aprieta sus puños y danza, me entrego con deleite a la formas de sus movimientos que evidencian la resistencia en sus músculos, la resistencia a la

¹ “La revocación del alineamiento incuestionado de la danza con el movimiento, iniciado por el acto inmóvil, supone una reconsideración de la participación del bailarín en la movilidad: inicia una crítica, desde el punto de vista escénico, de su participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía” (Lepecki, 2006: 38). “Pensemos por ejemplo en Gilles Deleuze y en su definición de dos posiciones políticas básicas: “aceptar el movimiento o bloquearlo” (Deleuze, 1995:125).

² Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=S9qfywS4ZCU>

³ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=3zGf4hlzgYg>

gravedad, lo veo en todas sus posiciones, se para, se sostiene, se lanza, se trasporta, se arrastra, se comprime, se palpa, se expande, se desliza, se recorre lento y de prisa; reta, rechaza y seduce, de puntas y en plantas, compacto, siempre compacto y exacto, incluso su rostro; lo recuerdo de negro y blanco en zonas de luz y de sombra, él es la paradoja, él es el Sol de Media Noche. Luego experimento a través del él la transparencia y genialidad de su técnica traducida en mí en un torrente de vivencias que me recorren, entonces yo también siento ganas de danzar.



Mikhail Baryshnikov

Baryshnikov entra en mí como un fantasma devorador, como si fuera mi antiguo dueño, sencillamente se apodera de todo; tiene ese ímpetu que me abriga y también me obliga a danzar, ya no hay un televisor, se desvanece el control remoto y la fuerza de su danza rompe la distancia fría, técnica y maquinica de la pantalla, ahora estoy en el teatro, un lugar ligado de olor, de sabor, de tiempo y distancia, convierto

mi cuarto en su lugar de danza, me lanzo como un disparo, cambio de lugar, mi cuerpo se mueve en frenesí, muevo tantas cosas que desconocía o que más bien creía desconocer de mí, no me canso de sorprenderme de mí mismo, ¿le pasara esto a toda la gente?

El acto de bailar no es solo un acto de resistencia para quien lo ejecuta, sino también para quien lo contempla; resiste en mí y en el otro, en el que me mira; contemplo a Baryshnikov mientras confecciona su danza y me transforma y yo termino creando, y encuentro allí porque la danza es un acto de alteridad, porque transforma en sí mismo y al otro. Me hace entender lo simple y complejo que somos y lo impotentes ante los actos de creación del otro.

Danzar con el otro es un acto a un más complejo de resistencia, es un rito, un juego de poderes análogo a la cotidianidad. Disponerse al encuentro, acoplarse al otro, tocarlo y sincronizarse revela un ejercicio de resistencia permanente; ¿quién inicia la danza?, ¿quién la lidera?, ¿quién se deja llevar?, ¿quién se opone a ser llevado?, ¿quién súbitamente propone un giro, una media vuelta, un distanciamiento o incluso un acercamiento más profundo que puede derivar en un cortejo? No es lo mismo bailar con la persona que te atrae, con tu jefe, con tu mamá o con tu mejor amigo; cada relación supone una disposición y una resistencia que varía según el tipo de intereses y relaciones socialmente establecidas.

No es lo mismo bailar que danzar, bailar es un acto social y el otro define el baile, se desarrolla de forma libre y espontánea; por su parte, la danza es un acto ritual,

comunica un estado vivido, es más profunda y holística que el baile; todas las danzas son diferentes, no es lo mismo disponerse a danzar butoh que la danza de la semilla. Alojada en mi memoria Juana Valencia, amiga y artista en *DES+HECHO*⁴ uno de sus trabajos performance de danza butoh en la Universidad de Guadalajara México; ella me mira, hace una pausa y toma café, como siempre sostiene un cigarrillo; su actitud, tono de voz y palabras advierten un carácter fuerte, pero cuando la conoces mejor entiendes que es capaz de sucumbir en lágrimas frente al dolor del otro, con la misma facilidad que puede empuñar su voz y acciones creadoras para arremeter y resistir frente a las injusticias; Juana me narra que “la danza butoh toca con la profundidad sensible de lo humano, con aquello que parece inasible, impensable y que se gesta desde las entrañas, desde las vísceras, desde los adentros y trasfondos humanos, permitiendo una mirada interna, posibilitando movimientos desorganizados y el cambio de la apariencia física del cuerpo humano en las formas más variadas, genera re-flexión del cuerpo sobre el cuerpo y el lugar que este ocupa, la improvisación juega un papel fundamental”.

Posicionados ante otra danza, atravesados por otro tejido del cuerpo nos encontramos la danza de la semilla que en el caso de las comunidades Kuna tiene un profundo significado, le llaman Danza Arguate simboliza el comienzo de la vida, el sufrimiento inaugural de la caída y el salto de la misma vida que completa la

⁴ Ver link: <https://www.youtube.com/watch?v=vBCLaVAeyPE>

vitalidad de la madre tierra, porque una semilla que cae a tierra es una nueva vida que emerge, nada está perdido sobre la madre tierra, cuando un hombre muere y se le entierra, la expresión que se utiliza es digleged (sembrar), quiere decir que a los hombres también se les siembra como una semilla. No se dispone el cuerpo para una danza cualquiera, ambas danzas tienen una cosmovisión diferente, una disposición corporal y rítmica distintas; una tiene una coreografía predeterminada y termina con unas semillas sembradas, la otra puede derivar en movimientos inexactos, improvisados y alusivos a cuerpos de la postguerra.

De repente caen sobre mi memoria recuerdos alusivos a mi experiencia con la danza: Iván sosteniendo la respiración y tomando distancia mientras baila con Liliana Narváez porque ella tiene mal aliento; Iván tomando de la cintura a su vecina Ángela Mireya para bailar, porque a ella le sudan las manos y él le parece desagradable tocárselas; Iván tomando con mucho respeto la mano de su jefe María Consuelo Miranda y estableciendo entre ellos una distancia adecuada; Iván evitando dejarse llevar mientras baila con un hombre; Iván tratando difícilmente de sincronizarse con su abuela, Iván acercándose a un cuerpo de su interés y haciendo su mejor interpretación cinética corporal.

Recuerdo a Pina Bausch, bailarina, coreógrafa y directora alemana pionera en la danza contemporánea; sus piezas de danza se componen en cooperación entre distintas expresiones, movimientos corporales extáticos, rítmicos y agitados, emociones, sonidos y escenografía que configuran piezas enmarcadas en la

corriente del teatro. Evoco la teatralización a través de la danza de situaciones cotidianas: la incomunicabilidad, la imposibilidad de amar en un mundo sin esperanza, personajes sumidos en la soledad, tristeza y melancolía, una plenitud nunca alcanzada, fracaso, rechazo, la pesadilla del abandono, vidas desfiguradas, siempre errando sin encontrar al otro o ignorándolo; entonces recuerdo *Café Muller*⁵, ella incrementaba paulatinamente el ritmo de las acciones cotidianas y las repetía una y otra vez, transmitiendo angustia, desespero y llegando a la humillación, deparando inclusive en un humor malvado, pero dotada de una belleza exacta; la repetición era uno de los recursos típicos de Pina para otorgar sentido a sus obras; yo siempre tendré sentadas sus imágenes convulsas y desequilibradas de cuerpos que emanan dolor y miedo; estas piezas de creación como resistencia a la relaciones entre hombres y mujeres.



⁵ Ver link: http://www.youtube.com/watch?v=oYXjk_qn3cQ

Müller, 1978.

Pina Bausch se entregó a las cosas reales, cotidianas e hizo de su fragilidad y miedo su mayor fortaleza en la escena:

“Me gusta que aparezcan en el escenario cosas tan reales como la tierra, la hojarasca o el agua” Pina Bausch (Hoghe, 1989: 40).

Recuerdo para mi placer: “*La Consagración de la Primavera*”⁶; para mí el mejor de sus espectáculos, todo el escenario está cubierto de tierra, tú lo ves y es tan potente que incluso a través de la pantalla puedes percibir el olor a tierra húmeda; esta oscuro, de repente una luz mortecina se filtra en el escenario descubriendo un paisaje desolado y melancólico, conforme la luminosidad se acrecienta el siniestro contacto con la tierra húmeda se torna fatídico y macabro, la luz color ámbar se torna densa, triste y súbitamente emerge la música del compositor Igor Stravinski⁷, inicialmente suave, delicada, tranquila, espontánea, te engaña al punto que uno se deja llevar; luego llena de impulsos, desordenada, misteriosa, incluso brutal y apocalíptica; dos grandes coros, uno de mujeres y otro de hombres, con movimientos enérgicos, bestiales; mujeres de vestidos beige con aspecto humilde e insulso llenas

⁶ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=NOTjyCM3Ou4> http://www.youtube.com/watch?v=-bp4kiW_te4

⁷ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=5UJOaGIhG7A>

de tierra y sudor, cuál de ellas tiene más miedo, es la danza de la elegida a muerte como víctima ritual, en sus rostros la angustia, el desespero, la soledad. Yo no quiero, yo no por favor; puede uno leer en sus movimientos, en sus rostros; el coro de hombres con pantalones negros y sin camisas enseña cuerpos fuertes y definidos, depredadores que al unísono danzan en busca de la elegida; todas son señaladas.

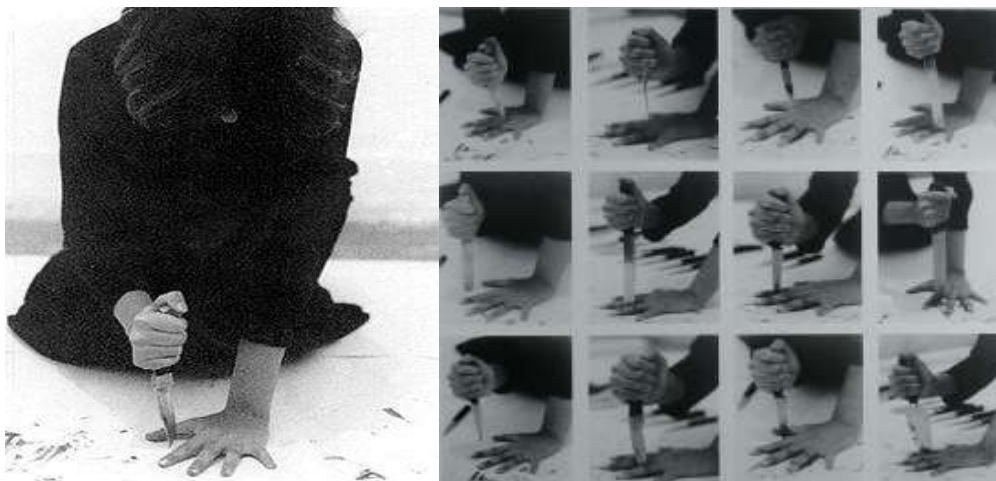


La Consagración de la Primavera, 1975.

Pina crea un universo cruel, radical y perturbador de lucha encarnizada, me arrastra enérgica y agitada, y yo me dejo llevar; yo vivo el pánico al borde de la muerte transcrito en mis pulsaciones; yo vivo la desesperación de aquellas mujeres develado en los saltos de su respiración, entonces yo también me agito; la angustia se ha mudado a mí, apreto los dientes, me sudan las manos y junto a la víctima condenada a bailar hasta la muerte, muero feliz. La víctima primaveral nos devela la resistencia en las relaciones entre hombres y mujeres que existe en nosotros desde siempre.

Yo comprendí que es la resistencia cuando conocí los performers de Marina Abramovic y sus búsquedas hacia una sociedad más libre experimentando con su cuerpo. Para mí es demasiado fuerte someter al cuerpo al límite de su bienestar, creo que ahí radica su resistencia, cuando extralimita los códigos que gobiernan nuestra sociedad y nos confronta al punto de que muchas personas ha intervenido en sus creaciones estéticas para salvarle la vida.

La veo filmarse mientras toma un cuchillo, Marina me perturba, me desconcierta, me altera; ella extiende su mano sobre una superficie plana y comienza a dar golpes rítmicos de cuchillo entre sus dedos abiertos, cada vez que se corta toma un chuchillo nuevo, después de cortarse 20 veces, reproduce la grabación e intenta repetir los mismos movimientos rítmicos y errores, ella busca un estado de conciencia en su trabajo creativo como artista (Ritmo 10⁸) acoplando pasado y presente, resistencia frente a la concepción de que el arte es una mercancía cotizada, una empresa.



⁸ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=Vj7JkYM2E8>

Marina Abramovic. Ritmo 10, 1973.

Marina Abramovic coloca su cuerpo entre la vida y la muerte como resistencia para probar los límites de las relaciones entre los seres humanos; Marina me trastorna, me aturde, me inquieta; recuerdo *Ritmo 0*, ella asume un papel pasivo mientras el público interactúa con ella; en una mesa hay 72 objetos para ser utilizados en la forma que la gente quiera, algunos para producir placer, otros para producir daño. Las instrucciones son usar los objetos en el modo que las personas quisieran, inicialmente las acciones fueron tranquilas, pero gradualmente se tornaron violentas.



Marina Abramovic. Ritmo 0, 1974.

Marina instala su cuerpo como gesto estético, como espacio de alteridad, afectación al otro y así misma, al disponerse al encuentro y posicionando su organismo al límite de relación donde todo está permitido para el otro, para el amigo, para el desconocido, para el transeúnte, para el ama de casa, para el hombre trabajador, para usted y para mí; entonces la afectación se gesta y nos permite entender como los otros a partir de la disposición de Marina se pueden reconocer en ese cuerpo, algunos a través de la contemplación y la caricia, pero muchos otros a partir de infringir dolor, de la violencia. La disposición de un cuerpo en reposo, sin resistencia que nos ofrece Marina nos permite apreciar el grado de afectación en las personas, descubrir la forma de reconocimiento de cada uno en ese cuerpo e incluso su posible exterminación, tal vez este performance nos abre una ventana para el entendimiento de la naturaleza en la relaciones cotidianas entre los seres humanos, en la forma como nuestra cotidianidad nos disponemos al otro, algunas veces sin prejuicio, pero en estos tiempos de incertidumbre y de desconfianza generalizada, tal vez la respuesta al otro sea de desconfianza y agresión, porque “el que pega primero, pega dos veces”, así dice un conocido refrán que ayuda a discernir mejor nuestros imaginarios culturales acerca del otro, de mi pareja, mi familia, mi amigo, mi vecino, mi opuesto, mi enemigo, mi yo.

Entonces recuerdo “The Lips of Thomas” serenamente la veo comerse un kilo de miel, luego beber un litro de vino con una copa de cristal, la misma que rompe para posteriormente rasgar su vientre dibujando en ella una estrella, luego se da azotes y finalmente se acuesta en un bloques de hielo en forma de cruz hasta que el público

decide intervenir para salvarle la vida por la hipotermia; el grado de afectación en el público están fuerte que se deciden a interrumpir su performance; entonces la acción creativa de Marina cobra sentido y la otredad se configura en un ejercicio de interés por el otro, donde se reconoce como diferente, pero se materializa en la ayuda y colaboración por quien corre peligro.



Marina Abramovic. The Lips of Thomas, 1975.

Marina posiciona su cuerpo desnudo desde una resistencia pasiva, el cuerpo en su creación y su recreación no solo ante la mirada del otro, sino ante el encuentro y contacto con el otro, Marina desde la quietud pone en peligro su vida a la vez que resiste desde la desnudez a las miradas de cientos de observadores; Marina se desnuda, Marina se corta, Marina sangra, Mariana se azota, Marina en silencio, Marina torturada y carnicera a la vez en un sacrificio liberador, Marina esperando a ser amparada; Marina resiste desde sus ritmos a la indiferencia, Marina resiste a través del tiempo a la invisibilización

del otro, Marina resiste desde la quietud al encuentro y las relaciones con otros, Marina en el corazón de todo aquel quiera salvarla.

El turbulento universo de Pina puesto en escena en “La Consagración de la Primavera” y esta tensión y resistencia de la danza entre hombre y mujeres con la muerte no es distinto al cuerpo desnudo de Marina que resiste ante las mismas relaciones; la danza de la muerte, la desnudez ante cualquiera, diferentes formas de resistir desde el cuerpo como dispositivo emergente de la alteridad.

Yo aprendí que es la resistencia cuando descubrí a Regina José Galindo, caminando descalza por la 6 avenida de la ciudad de Guatemala, en sus manos llevaba un tazón de sangre humana, cada tanto lo colocaba en el suelo e introducía sus pies, luego lo tomaba con sus manos y caminaba dejando sus huellas hasta la administración estatal, mismo recorrido que hicieron líderes políticos corruptos en jornadas de reelección; “*¿Quién puede borrar las huellas*”⁹ este performance como resistencia al genocidio de Guatemala.

⁹ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=D46p71QdCTc>



Regina Jose Galindo. ¿Quién puede borrar las huellas? 2003.

Regina Jose Galindo me enseñó a actualizar la memoria y repudiar la impunidad a través de sus performances, evocaciones de la existencia simbólica de los físicamente desaparecidos, de las relaciones de poder, violencia, memoria histórica. Me gusta la resistencia que plantean sus creaciones porque lo hace desde su condición de mujer latinoamericana en el escenario de una realidad mundial, ella tiene el poder de encarnar con un tratamiento crítico la realidad social y condensa abuso en sus creaciones; entonces recuerdo cuando Regina tomó en sus manos un cuchillo, levantó su vestido negro y escribió en su pierna derecha la palabra “Perra”¹⁰, lo hizo lentamente, tras cada

¹⁰ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=OGGEaVcPKxs>

corte una pausa, brotaba sangre, siempre abnegada con el rostro bajo, solo imagino su dolor, no más fuerte que el instalado en la sensibilidad de quienes presenciarnos la escena, pero emanaba también evocaciones, recuerdos, testimonios pasados, comparencias sobre los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo.



Regina Jose Galindo. Perra, 2005.

Regina invade mi camino como una sombra ávida, es imposible ignorarla, resiste y persiste en mí después de haber presenciado sus creaciones:

“Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el termino político, no como politiquería,

sino como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global” Regina Galindo (Neira, 2008:1).

Regina irrumpe la memoria, Regina invade el recuerdo, Regina asalta la conmemoración, Regina conquista la atención, Regina asedia la vergüenza, Regina resiste a través de la creación:

“Mientras, ellos siguen libres” Regina continua amarrada con cordones umbilicales a una cama con ocho meses de embarazo, desnuda, igual que mujeres indígenas embarazadas eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala.



Regina Jose Galindo. *Mientras, ellos siguen libres*, 2007.

“El conflicto armado interno en Guatemala, que duró de 1960 a 1996, según la Comisión de Esclarecimiento Histórico de Naciones Unidas, más de 200.000 personas fueron asesinadas entre las cuales 45.000 están todavía desaparecidas, un millón de personas se vieron obligadas a desplazarse, más de 600 masacres fueron documentadas y 400 aldeas fueron completamente destruidas” (Olle, 2013: 5).

Regina pone en su cuerpo lo que escucha y nunca ha visto, el genocidio: la guerra de masacres, la guerra de desplazamiento y la guerra de torturas, un holocausto silencioso que perdura en la memoria histórica a través del testimonio de los sobrevivientes; Regina dispone su cuerpo y resiste a través de él como un largo camino para desterrar la impunidad.

Desde Pina Bausch sus repeticiones de angustia, humillación y belleza exacta, desde los performance “sin sentido” de Marina Abramovic y sus extralimitaciones, hasta las marcas con mucho sentido y con el mismo dolor de Regina que permiten ubicar una lectura de la resistencia que no se agota en el hecho estético, sino que todas se adentran en la dimensión de lo político y lo cultural, llevando paisajes de guerra a sus cuerpos; Pina, Marina y Regina perseguidas, atadas, cortadas, violentadas, danzando hasta la muerte, obligan a pensar la importancia de resistir desde el cuerpo, desde el performance, desde la danza en contextos de conflicto y desaparición; resistencias

activas y situadas, semillas que se generan a partir del arte y otorgan sentido a sus obras.

DRAMATURGIAS DE LA RESISTENCIA

Yo aprendí que es la resistencia cuando leí "*La Maestra*" de Enrique Buenaventura y abrigué dolor y vergüenza, me aliené con la belleza de sus textos y la hermosura de sus imágenes escenográficas; la obra es un poema, un altercado a la cobardía, una reyerta al olvido, una disputa a la infamia, una trifulca a la indiferencia, un grito a la memoria. Buenaventura le dio voz los que resisten hasta después de morir:

“Estoy muerta. Nací aquí, en este pueblo. En la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano... Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos. Aquí, en el pequeño cementerio que vigila el pueblo desde lo alto... El olor acre del barro rojo se mezcla con el aroma dulce del pasto yaraguá y hasta llega, de tarde, el olor del monte, un olor fuerte que se despeña pueblo abajo. (Pausa) Me trajeron al anochecer”
(Buenaventura, 1968, pp. 37 - 41).

La Maestra es la primera de cinco piezas que componen la obra “*Los Papeles del Infierno*” inspirada en la realidad sociopolítica colombiana iniciada en el año 1940, la guerra con diferentes protagonistas, la guerra a través de décadas, la guerra que sea vuelto el infierno, un infierno habitual y cotidiano para nuestras generaciones; la obra es una metáfora para pensar en esta guerra, en estas formas de violencia, en este infierno.

Buenaventura aborda en su dramaturgia problemáticas sociales, en especial la tenencia de la tierra, el establecimiento del poder, el asesinato de campesinos, el desplazamiento y el papel de la mujer en paisajes de guerra; sus obras son socializaciones vigentes, memorias y radiografías actuales de la realidad.

“Sí, Enrique es legendario. No lo escribieron ni García Márquez ni José Eustasio Rivera, se escribió a sí mismo, es su propia obra maestra. Transformador de realidades a través de su capacidad para escribir, dirigir y enseñar el teatro. Fundador del Teatro Experimental de Cali, director del mismo, organizador... La obra de Buenaventura ha permeado el teatro de América Latina, el individual y el colectivo” (Carballido, 2009, Pp. 1 - 2).

Buenaventura configura el personaje de la maestra como un ser del mas haya, un alma que no haya descanso, vigilante y acusadora; el espíritu de una mujer que es testigo, víctima y demandante; un personaje que representa no solo la violencia contra las

mujeres campesinas colombianas y contra los propietarios rurales, sino un acto de entereza, dignidad y resistencia.

“Y así fue. Lo pusieron contra la tapia de barro, detrás de la casa. El sargento dio la orden y los soldados dispararon. Luego el sargento y los soldados entraron en mi pieza y, uno tras otro, me violaron, Después no volví a comer, ni a beber y me fui muriendo poco a poco. Poco a poco... Tienen miedo. Desde hace tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido sobre él como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y las gentes se las tragan” (Buenaventura, 1968, p. 41).

No comer hasta morir como resistencia frente acontecimientos sociales aún vigentes es muy potente, Buenaventura logro capturar la realidad de una manera poética, contundente; el personaje de la maestra extralimita los códigos culturales y naturales establecidos con relación a la preservación de la vida.

JUANA PASAMBÚ: ¿Por qué no quisiste comer?

LA MAESTRA: Yo no quise comer. ¿Para qué comer? Ya no tenía sentido comer. Se come para vivir. Y yo no quería vivir. Ya no tenía sentido vivir... Me gustaban los bananos manzanos y las mazorcas, y sin embargo, no los quise comer. Apreté los dientes... (Buenaventura, 1968, p. 39).

Yo aprendí que es la resistencia cuando vi *“La Edad de la Ciruela”* de Arístides Vargas, montaje del grupo Tropa Teatro Pereira¹¹ bajo la dirección de José Alonso Mejía; entonces entendí la importancia de la memoria, me extasíe con sus textos poéticos y el humor con que tiñe sus escenas.



Obra: *“La Edad de la Ciruela”*, 2012. (Fotos: <http://www.tropateatro.com/gals/laedaddelaciruela2.php>).

La obra me permitió ver una posición de las mujeres cánones en nuestra cultura latinoamericana, sus textos narran desde la memoria lejana de dos hermanas que se

¹¹ Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=56xdBJgCLl4>

escriben cartas ante la inminente muerte de su madre, es una obra profunda y sincera, retornan a situaciones de su pasado y frente a sus ojos empieza el desfile de personajes y situaciones como fantasmas que retornan a la vida e inciden en su existencia.

CELINA: Para mí la memoria no es un musculo ni una arteria, sino una nariz porque ese olor a vino de ciruelas rancias de nuestras abuelas me persiguió desde siempre, y no sé qué hacer con ese olor avinagrado que dejan los días tristes de la vida” (Vargas, 1997, p. 97).

Arístides Vargas incorpora tradiciones, costumbres, expresiones, vínculos y formas de estar en el mundo desde la vivencia femenina en el contexto de nuestra cultura latinoamericana, en sus diálogos podemos rastrear signos de una cultura dominada por los hombres.

“ABUELA MARÍA: ¿Entiendes porque quiero que aprendas a tocar música? Ya que no tienes un hombre, que por lo menos tengas un violín... Te vas a quedar sola, bruta; sin hombre y sin violín” (Vargas, 1997, p. 132).

“FRANCISCA: Hermanita, tu vida está llena de emociones fuertes pero, ¿Por qué no te buscas un hombre?” (Vargas, 1997, p. 136).

“GUMERSINDA: Pero, ¿Por qué te casaste?

MARÍA: Nos casaron, como es natural en este pueblo. Luego nos hacen hijos, luego nos engañan, y por fin nos dejan en soledad, que es nuestro estado natural. Las que se salvan de este periplo se vuelven a casar con el Alfonsito de turno y vuelven a tener suegra, cosa que aquí es más terrible para una mujer que para un hombre” (Vargas, 1997, p. 102).

La Edad de la Ciruela señala una naturaleza de violencia que se teje al interior de las familias, donde el maltrato se ha naturalizado y se transmite generacionalmente, siendo aún más evidente contra las mujeres; pero más allá emerge la violencia simbólica a través de la imposición de imaginarios de sentido, frases que nos enseñan la noción de soledad, de melancolía como estado no deseado y la imposición de referentes culturales que nos indican cómo debemos comportarnos, actuar, decidir, vivir; aunque este en juego perder la sonrisa, la calma y la felicidad, incluso en detrimento de nuestro desarrollo personal.

“MARÍA: Porque un día tuve la gran idea de decir en la mesa que aquello no era una familia; entonces mi papá comenzó a toser y los arroces saltaban de su boca como si estuviese en una boda, y las arvejas rebotaban en la mesa como pelotas de pimpón; a mi madre se le hundía la cabeza en el plato, como queriendo decir: Trágame menestra, entonces mi padre saco su cinturón, y ... ¡Toma tu garrotiza, pequeña traidora, toma, toma para que aprendas a andar con la

cabeza agachada como tu madre y tus hermanas!” (Vargas, 1997, p. 152).

“CELINA: ¡No te muevas! Si lo haces te golpearé como a las ratas y te colgaré del rabo en el ropero viejo que está en el cuarto de los cachivaches” (Vargas, 1997, p. 89).

Arístides Vargas juega con el tiempo y la edad, utiliza símbolos muy bellos como el árbol en analogía a la familia, el fruto de ciruela a las diferentes etapas de la vida, se basa en la memoria para traer al aquí momentos pasados significativos a través de las cartas que configuran personajes cotidianos, en ellos encuentro y reconozco a mi tía, a mi abuela, a mi madre e incluso a mis hermanas, al sentirme aludido me toca de tal forma que yo también siento nostalgia y rememoro episodios importantes, me ayuda a entenderme y a entender quiénes somos, lo que no me gusta y lo que puedo cambiar.

“ELENONORA: Los deseos que nunca revelamos también fueron deseos que los otros no revelaron; y se callaron ellos y nos callamos nosotras porque así nos educaron, con una mano en la boca y la otra también en la boca”. (Vargas, 1997, p. 85).

Yo aprendí que es la resistencia cuando vi a Patricia Ariza Flórez presentando una obra de teatro en el barrio la Candelaria en Bogotá, en su voz tranquila y pausada una palabra de aliento y esperanza de cara a los esposos, hijos, madres, amigos y verdugos de un

grupo de mujeres desplazadas que en una época resolvieron hallar una manera de no morir frente a la guerra y reasirse en el teatro para resistir a los asesinatos de sus hijos, otra forma de gritar, otra forma de llanto, otra forma de señalar, “*La Madre*¹²” de Bertolt Brecht del grupo *Flores de Otoño* este obra como resistencia a nuestro propio infierno.



Obra: “La Madre”. (Fotos: <http://www.youtube.com/watch?v=6-YnlxblrSo>
<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/patricia-ariza-mas-nuestra-y-mas-cercana/77/16837.html>).

Patricia Ariza es un abrevadero, un paraje, una morada, un refugio para los colectivos teatrales y un referente a nivel internacional de la resistencia que se gesta desde las artes escénicas en nuestros paisajes de guerra; nos miramos, tomamos café, reímos un poco y comentamos sobre nuestros procesos teatrales, aun no sale el avión y el aeropuerto está lleno, ella me anima, me alienta, me reconforta, me relata sus rutinas,

¹² Ver link: <http://www.youtube.com/watch?v=6-YnlxblrSo>

me cuenta su miedo a los aviones y a los campos de enfrentamiento que reclaman hijos para la guerra.

Teatro ERA, Italia 2011, se abre el telón y aparecimos nosotros con *Egoró*, adaptación libre de “*La Maestra*” de Enrique Buenaventura, *Egoró* significa *tierra* en comunidades indígenas, *territorio* en comunidades afrodescendientes y *terruño* en pueblos mestizos; una creación colectiva de resistencia vinculado al referente del ejercicio de Patricia.



Egoró. Pontedera, Italia, 2011. (Fotos: <http://paloqueseapereira.com/?p=392>)

Obra: “*Egoró*”, 2011. Fotos: Chiara Marioni.

Egoró, transitando por cuatro cuadros dramáticos tres maestras, una afrodescendiente, una indígena y una mestiza se ven enfrentadas a defender su territorio, en festivas imágenes se traspasa la tragedia del desplazamiento al lenguaje estético y musical; los personajes a través de sus diálogos develan la importancia del territorio en la configuración de ciudadanos, no solo desde el derecho, sino al lugar al que

pertenece, a ese nicho que nos reclama, a ese espacio al cual pertenecemos, vinculado al acento de nuestras voces, a las expresiones que utilizamos, al alimento, a los ritmos del cuerpo, a los horarios, a los otros que también pertenecen allí.

MAESTRA INDIGENA: ¿Nosotros para dónde nos vamos a ir, si nuestros ombligos están enterrados aquí?

CRESCENCIO: El que te saca de tu tierra te desentierra.

(Medina, 2012, p. 136)

Teatro la Candelaria, Bogotá 2011, se cierra el telón e inicia el conversatorio con más 100 universitarios que presenciaron la obra, se impugna, se cuestiona, se narra, se evidencia, se dice... Voces que denuncian la violencia que se vive en zonas rurales de nuestro territorio y la devastación constante que acalla la lengua de la tierra.

MAESTRA AFRO: Hice bien en quedarme, ese día me armé de valor. Era para que ellos se salvaran.

MAESTRA INDÍGENA: Nuestros sagrados Jai despedían olor a mortaja. Los opresores por cultivar palma, desangraron la tierra.

MAESTRA MESTIZA: En nombre del progreso devastaron los campos y cambiaron el curso de los ríos. Ahora los peces nadan sin rumbo.
(Medina, 2012, p. 138)

Egoró, recuperación de historias de guerra, mujeres sobrevivientes, viudas, desterradas, cantaoras chocuanas que a partir de un proceso escénico crean canciones que narran la memoria, la voz de la historia, relatos históricos culturales que enseñan a resistir contra el desplazamiento forzado, el desarraigo, el miedo, el silencio, el olvido y la injusticia.

MAESTRAS:

Que dicha la de este pueblo

Sin plata y sin que comer

Sin derecho al territorio

Ni a ver el amanecer (Bis)

La justicia es la mentira

No hay agüita pa' la sed

Solo las manos unidas

Han de darnos de comer (Bis)

(Medina, 2012, p. 138)

Egoró tuvo el vigor de confrontar a los espectadores, los recuerdo con lágrimas y suspiros, pero también con esperanza; *Egoró* viven en mi memoria cada vez con más fuerza, me enseñó una forma de resistir desde las representaciones teatrales junto con las víctimas directas de la guerra, del infierno.

“El teatro sigue siendo el único sitio donde tiene lugar la confrontación directa de una audiencia consigo misma”... “Significa que el teatro es aun el nombre de la idea de una comunidad como cuerpo vivo. Sugiere la idea de una comunidad como un auto – presencia en oposición a la distancia de la representación”. (Ranciére, 2007, p. 4)

Yo sigo aprendiendo a resistir como un acto de compromiso social y político, por mi formación y experiencia de vida mi enunciación es a través de procesos teatrales, porque encontré un canal de comunicación, donde algo tan personal e íntimo como una opresión o una ideología se vuelve publica y genera transformaciones, no solo para los que viven el proceso, sino también para los espectadores.

“El espectador es activo...conecta lo que observa con otras cosas que ha observado en otros escenarios, en otros tipos de espacios”... “La emancipación del espectador, que significa la emancipación de cualquiera de nosotros como espectador, ser espectador no implica una forma de pasividad que se debe transformar en actividad. Es

nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos. Actuamos y sabemos, como espectadores que vinculan lo que ven con lo que han visto y con lo que les ha sido contado, hecho o soñado”. (Ranciére, Jacques, 2007, p. 9, 12)

Desde Enrique Buenaventura con sus textos llenos de personajes que gritan a la memoria y no hayan descanso en medio de este infierno, desde la violencia simbólica a través de la imposición de imaginarios de sentido de las obras de teatro de Arístides Vargas, hasta el teatro de Patricia Ariza para no morir frente al mismo infierno de Enrique y resistir a los campos de enfrentamiento que reclaman hijos para la guerra; dramaturgias que permiten ubicar una lectura de la resistencia en personajes como la Maestra, la Madre, Celina, Abuela María y Gumersinda, todos en la instancia de lo político y lo cultural, llevando realidades a sus dramaturgias; Enrique, Arístides y Patricia escribiendo, dirigiendo y actuando para no morir, precisan a pensar el valor de resistir desde la dramaturgia, desde el teatro, desde los personajes en paisajes de guerra, conflicto y desesperación; resistencias perdurables que permiten la emancipación del lector, actor y espectador.

CARNAVAL DE LA RESISTENCIA

Yo aprendí que es un Carnaval cuando estaba parado en las calles del Barrio el Plumón¹³, remotamente empecé a ver una gran masa, un gigante, tenía vida propia y se acercaba, a lo lejos podía distinguir que este inusual ser se componía de muchos brazos, piernas y cabezas, venía acompañado por un sonido que a medida que se avecinaba se hacía más fuerte y estremecedor, con forme llegaba a mí la resonancia me iba contagiando, primero por los pies subiendo precipitadamente hasta alojarse en mis caderas, luego desde los brazos hasta mis hombros y cuando menos pensé el gigante me había reclamado, mi cuerpo le pertenecía y yo no podía dejar de sonreír.



Carnavales, Barrio el Plumón 2004.

¹³ Barrio de invasión en la ciudad de Pereira/Risaralda de personas desplazadas por la guerra.

Debo admitir que fue una sorpresa encontrarme en medio de la cotidianidad del barrio con toda esta alegría en la calle, de repente me encontré rodeado de un enjambre de niños y niñas afrodescendientes, indígenas y mestizos, en algunos de sus cabellos cientos de coloridas chaquiras, verdes, rojas, amarillas, azules, naranjas, fucsias, todas producían sonido al unísono, fruto del ritmo de sus cuerpos en movimiento que seguían tamboras, guasas, maracas, redoblantes, cununos y clarinetes.

El mapaléééééééééééé

El mapalé (8X)

Lelo-Lelo-Lelo-Lelo-Lelo-Lelo-Lelo- Le (Bis)

Jupa, Jupa, Jupa, Jupa, Jupa, Jupa, Jupa, Je (Bis)

Baila, baila, mi negrita, que ahora es que vamos a vé'

(Bis)

El mapalé (12X)

(Carlos G. Coronell C., 1997)

Cuanta energía, era imposible escapar, entonces me sume a esa conexión con los otros, me entregue sin oposición, sin prejuicio, sin reclamo; no era solo una acción corporal, era una actitud, un frenesí, una disposición a la alegría que conlleva este

mencionado festejo; para mi sorpresa no podía identificar a nadie porque todos llevaban máscaras y antifaces, entonces percibí que el anonimato permite cierta clase de libertad, porque nadie se siente señalado personalmente, no es objeto de crítica, juzgamiento y condena por lo cual la alegría fluye a través de movimientos enérgicos desproporcionales y cantos a toda voz, así mismo, su indumentaria revelaba un proceso arduo en su construcción que legitimaba un trabajo colectivo, una creación mediatizada por una fiesta que tiene el poder de congregar niños, niñas, jóvenes, mujeres, hombres y viejos.



Carnaval, Barrio el Plumón 2004.

Yo aprendí que es un Carnaval cuando me vi congregado junto todos aquellos que fuimos sorprendidos por su alegría y pude presenciar cómo esta celebración pública que inicialmente entendí como danza y música se tomaba las calles y daba vida a sus personajes, entonces las máscaras y vestuarios tomaron un sentido más amplio que el simple anonimato, los personajes configuraron narrativas que eran representadas teatralmente durante el desfile y paradas en lugares estratégicos de las calles, en ellas encontré una forma de enunciación, de resistencia; una creación colectiva que se valía también de las artes plásticas; entonces la masa tomo otra forma, algunos personajes se fueron al centro, todos quedamos alrededor y de repente todos empezamos a cantar y actuar:

“¿Por qué me dicen morena?

Si moreno no es color

Yo tengo una raza que es negra

Y negra me hizo Dios.

Y otros arreglan el cuento

Diciéndome de color

Dizque pa' endúzame la cosa

Y que no me ofenda yo.

Yo tengo mi raza pura

Y de ella orgullosa estoy...

Así que no disimulen
Llamándome de color
Diciéndome morena
Porque negra es que soy yo”.

(Mary Grueso R. NEGRA SOY)

Yo no estaba presenciando el acto, yo era parte del acto, yo también cantaba y bailaba, yo pase de ser un transeúnte inadvertido a un actor, un bailarín, uno de ellos; entonces yo también era un gigante.

Barrio Ciudadela Tokio¹⁴, Madelys Ibarguen llena de orgullo a sus 10 años pinta su máscara de cartón y papel, su personaje “La Madre Monte” al tiempo Juan Guillermo Quintero el testimonio de la tradición a sus 45 años pega papel mache en un mascarón gigante y nos narra acerca de “*La Llorona*”; esta mujer se aparece frente a nosotros cargada de misticismo y realidad, vigilante en medio del dolor, un alma que llora en medio de gritos profundos e historias que nos enseñan sobre el cuidado de los niños, entonces otras personas nos cuentan también otras particularidades del mito; por su parte María Pascualina Mosquera la voz de la historia a sus 60 años nos cuenta como era el barrio antes de que los niños y niñas presentes en el

¹⁴ Barrio de reubicación en la ciudad de Pereira/Risaralda de personas desplazadas por la guerra.

encuentro nacieran, como se fundó y acontecimientos importantes que ayudaron a construir el barrio de hoy.

Mientras contamos historias, recuerdos vividos y escuchados, se develan las variadas maneras en que las comunidades desmitifican, impugnan o negocian construcciones sociales, prejuicios y estereotipos; los procesos de carnaval permiten la producción de saberes y prácticas; se configura a partir de un proceso que permite y promueve aprender a convivir, es decir, a ser ciudadano.

Yo afianzo lo que significa resistir desde mis vivencias en procesos de carnaval; resistir a la inmovilidad, resistir al silencio, resistir a la indiferencia hacia el otro, resistir a la norma, resistir a los imaginarios, resistir a la violencia simbólica, resistir a la conformidad, resistir a las afectaciones que el otro me produce, resistir ante la disposición del cuerpo del otro, resistir a las injusticias, resistir al desarraigo, resistir al desplazamiento, resistir a las desapariciones, resistir a las bombas, resistir al secuestro, resistir a la guerra, resistir a este infierno.

DE LA ACCIÓN ESTÉTICA A LA INTIMIDAD NARRATIVA

Marliben Buitrago es una joven de sonrisa perlada, tiene el cabello negro y largo hasta la cintura, Marliben evoca a lo lejos, mientras camina por las calles



destapadas de su barrio La Esneda, un personaje gitanesco a través de su figura delgada. Siempre se le ve con su hija de 4 años quien la sigue afanadamente como si fuera perderla. Marliben tiene las manos largas, le encanta el helado y siempre está escuchando salsa desde su teléfono celular. Marliben me ha acompañado durante los últimos 13 meses, es la líder comunitaria de La Esneda como lo apalabra ella misma. Todos los días se levanta

muy temprano arreglar su casa y preparar almuerzo, pero cuando llega el día del carnaval ella suspende su actividad cotidiana y se dispone para construir este sueño juntos. “por primera vez somos todos parte del mismos festejo” dice marliben, en el barrio nunca se había visto algo así, o tan siquiera parecido. La congregación de la comunidad para crear fabulas, fabricar disfraces y compartir es están nuevo como el mismo impacto que el carnaval deja en la comunidad. El carnaval nos involucra a todos, algunos desde las calles y otros tantos aplaudiendo desde sus ventanas y puertas, todos somos sorprendidos por la alegría del carnaval.



Marliben visiona un futuro distinto para los niños de su comunidad, cohabitantes de veintenas de jóvenes que comparten calles y dolores, en los barrios Villegas y Galicia dicen Yeniffer Pulgarin y Yohana Avecedo.

Yeniffer, una joven de sonrisa permanente y no tan perlada como Marliben, una



mujer que se ríe de frente al mundo, no hay una sola puerta metálica o de madera que Yennifer no conozca en su barrio, por su parte Yohana es una mujer que habla con desparpajo, tiene el cabello crespo, le gusta bailar, pintar cuadros y ayudar en la iglesia, dos mujeres cuyo relato experiencial en el proceso de ciudadanías estéticas, desemboca en el gozo y disfrute de las representaciones teatrales bajo el intenso

sol y sobre la tierra seca y árida de sus comunidades. Yennifer odia tanto la imposibilidad de vincular a los transnochadores jóvenes al carnaval, como a un plato de lentejas, que le resulta insulso y desagradable. Yohana me cuenta que el

carnaval puede ayudar a configurar un futuro distinto a los jóvenes de su comunidad, aunque en realidad eso depende de muchos factores, entre ellos la familia.

Yennifer camina despacio, le encanta el chocolate y sueña ser estudiante de pedagogía infantil, en la estrecha sala de su casa ofrece a la comunidad el espacio como lugar de encuentro y aproximación a las utopías



realizables, aquello con que se sueña y se alcanza como dice Sandra Serna y

Aracely Jiménez, dos mujeres que al igual que Yennifer, también quieren involucrar más gente al carnaval.

Sandra es una mujer de mirada profunda, sus ojos se destacan dándole un aire juvenil, ella habitualmente llega temprano y es la última en irse cuando de encuentros se trata, pasa sus días en medio de las labores domésticas, preparando el sancocho que tanto le gusta y dibujando rostros de aquellos que habitan su comunidad, en cada pared de su casa el rostro de un niño.

La líder comunitaria de Monserrate es Aracely, una mujer amable y robusta, siempre



se queja de todo y teme a la invisibilización, a no sentirse querida y aceptada.

Para Sandra y Aracely la experiencia de carnaval sirvió para reinventar sus días, para sentirse útiles, para sentirse felices y reconocidas, Sandra, en medio de un río de máscaras en la comunidad de Saturno a la vista de todos, Aracely danzando, siempre dispuesta a darse a los otros, ambas generando espacios, acciones de vida y alteridad en cada esquina del barrio, en contraste paradójico, con las peligrosas esquinas de la comunidad de la Carrilera, según dice Teresa Cardona. Los problemas de pandillas, barreras invisibles, tiroteos, gritos y heridos se han vuelto cotidianos para ella. En medio de todo esto, Teresa es una joven de actitud positiva y sonrisa discreta, tiene la piel blanca, siempre camina deprisa y saluda a todo el mundo, todos de alguna forma en el

barrio tienen que ver con ella. En su rutina diaria, Teresa está en la cocina en medio de harina, huevos y moldes con los que hace y vende tortas genovesas y frías, Teresa dice reinventar el barrio con todos sus problemas a través del proceso de carnaval, lo cual ha significado mucho para ella, al ver que las mismas familias, que están en guerra porque se han visto implicadas en los problemas de los jóvenes pertenecientes a pandillas, trabajan en conjunto, fortalecen vínculos afectivos, confeccionan vestuarios y quimeras. Para Teresa el carnaval ha sido una excusa para lanzarse a las calles del barrio con la firme intención de resignificar las



oscuras esquinas.

Otras esquinas, menos oscuras, pero igual de peligrosas de los barrios San Eugenio e Inquilinos, habitan Miriam Ruiz y Marisol Gutiérrez, mujeres de mirada tranquila y voz afable, la imagen de ambas recuerda a las hermanas mayores, de las que se ocupan de todo.

Marisol habla bajo y solo en caso de ser necesario, le gusta escuchar música romántica.

Miriam es madre y esposa, habita una pequeña vivienda, ubicada al fondo de la comunidad, casi en la esquina donde se vende y se consumen drogas, frente a la caseta de acción comunal donde se desarrolla el proceso de carnaval.



Miriam es mesera en un restaurante en Santa Rosa de Cabal, le encanta comer e ir a piscina, pese a las amenazas Miriam es de las pocas líderes comunitarias que no se han ido del barrio.

Miriam y Marisol me cuentan que la experiencia en la construcción de ciudadanías estéticas confluye en felicidad para ellas y sus comunidades, una posibilidad de futuro para los niños.



A María Grisales, delgada, de mirada cansada nunca se le ve sonreír, una mujer de rostro duro que cuida a su hija y abuela en el barrio Pueblo Sol. El asesinato de jóvenes por barreras invisibles, el consumo de drogas y la deserción escolar se han instaurado como una condena que no permite que los jóvenes alcancen la mayoría de edad. María dice: “la experiencia que me ha modificado tiene que ver con que el proceso de carnaval se ha instalado en la comunidad

como una muela a eso que se hace indecible y devastador, a los ensordecedores

balazos y a los jóvenes que no pudieron ser”. El carnaval florece como un guiño esperanzador, como una pugna a la cotidianidad, gesto estético que dispone a la otredad. Entonces el carnaval confiere sentido a mi vida, dice María.

Ana Ospina, líder del barrio Comuneros, a diferencia de María tiene el don de la sonrisa permanente, camina lento, tiene el cabello corto y una figura delgada. Ana es una mujer que genera confianza, tal vez todos reconocemos en



ella ese aire que nos hace la vida más dulce y sencilla, más alegre, Ana dedica su tiempo libre a leer y tejer bolsos de fique, su relato en el proceso de ciudadanías estéticas converge en la posibilidad de soñar un futuro más esperanzador para los jóvenes de su comunidad.

A través del proceso de carnaval Ana acompaña a la comunidad y abre ventanas de proyectos futuros a jóvenes que se prostituyen, mediante el reconocimiento y configuración de nuevos referentes en el lugar que habitan.

De los mismos referentes me cuentan Nidia Patiño y Blanca Sánchez, mujeres



comprometidas con los procesos de resignificación de sus comunidades. Nidia se vio crecer en el barrio La Unión, conocida por todos como la hija de doña Susana, la que siempre se tapa la boca cuando ríe y la que tiene la credibilidad de congregar comunidad. Nidia dice ser y pertenecer a “esto” mientras mira a su alrededor.

Blanca se levanta muy temprano a hacer oficio, su hablar es fluido y denota la experiencia de 35 años como líder en la comunidad de Caimalito, tiene ojos vivaces y su sonrisa invita querer conocerla. Blanca es viuda, tiene dos

hijos y todos los días a las 7:00 am empieza a convocar puerta a puerta, evitando el intenso calor de las tardes, que aprovecha trabajando en la tienda del barrio, donde también vende minutos. Blanca es reconocida por todos como la “profe”, Nidia y Blanca me dicen que por medio la experiencia de ciudadanías estéticas, entendieron que los habitantes son parte de ellas, la alegría que les generó la fugacidad del carnaval invadió con el mismo ímpetu a



los habitantes de sus comunidades, se llevó consigo la apatía de los días habituales y abrió la puerta a tiempos sin agresión.

Sandra Rendón es una trigueña amigable, tiene las manos pequeñas y siempre



lleva el cabello recogido, Sandra pasa las jornadas en medio de sus labores domésticas mientras canta grito en pecho las baladas que tanto le gustan en el barrio Roció, no le gusta bailar y teme a las arañas tanto como para sentir escalofrío, el mismo, que le provoca las aglomeraciones de basuras y contaminación en su comunidad.

Al tiempo, Lucía Puerta vive los días en la cocina preparando tamales y morcilla para vender en el barrio Caracol, hace manillas y en compañía de su esposo visita pueblos cercanos los fines de semana.

Pero cuando llega el día del carnaval Sandra y Lucía se lanzan a la calles, porque según ellas el proceso de ciudadanías estéticas les permitió días de integración, de compartir, donde no hay cavidad a la pasividad y timidez de los habitantes, unos pocos días de fiesta y celebración donde está permitido encarnar personajes, cantar, bailar, llevar máscaras y representar aquello que normalmente solo se dice a puerta cerrada,



como un secreto a voces.

Días de entusiasmo como les dice Nataly Ossa, quien acompaña los procesos de



carnaval en algunas comunidades, Nataly es joven, vivas, usa maquillaje para realzar su belleza, le gusta usar ropa ajustada y su voz es tan dulce como su rostro, su relato en el proceso de ciudadanías estéticas confluye en la identificación fraternal del abrazo constante, en las expresiones de afecto y emociones. A Nataly, la reaviva el cariño sincero que fluye a través de la creación colectiva y le entusiasma la conexión que se genera entre la

comunidad y el carnaval, el cual deja sus huellas en los muros, las calles, los postes y las personas, genera reflexión sobre sí mismo y el contexto.

He encontrado que hay numerosas maneras de vivir la experiencia del carnaval, lo cierto es que a todas las mujeres las ha tocado, el proceso de ciudadanías estéticas ha desembocado en dinámicas que se instauran en las comunidades, que irrumpen con la cotidianidad y generan posibilidades de transformación, configurándose como oportunidad de un futuro distinto para los niños y jóvenes.

El carnaval es el pretexto para que estas mujeres en condición juvenil indaguen sobre sus realidades, interactuando con los niños, creando historias, fabulando el lugar al que pertenecen, habitando de otra manera los espacios del barrio, las calles,

las esquinas, las canchas, los muros. Las líderes se apropian de estos espacios y los resignifican a través de la instauración de otros referentes de sentido.

Los mensajes que dejamos en los muros son como revestimiento de la piel del barrio y estas mujeres han encontrado mucho sentido en lo que significa ser una líder comunitaria en estos espacios, el proceso de carnaval les ha abierto las posibilidades de ser en las comunidades, de reinventarse el barrio con todos sus problemas y de generar múltiples transformaciones en las comunidades y en ellas mismas a través de esta experiencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

CARBALLIDO, Emilio. *Enrique buenaventura se escribió así mismo*, agenda cultural Alma Mater, N° 153, abril de 2009. Universidad de Antioquia, Pp. 1-2.

DELEUZE, Gilles. (1995). *Negotiations*. New York: Editorial Board.

HOGHE, Raimund. (1989). *Pina Bausch: Historias de Teatro Danza*. Barcelona: Editorial Ultramar.

LEPECKI, André. (2006). *Agotar la Danza, Performance y Política del Movimiento*. Madrid: Editorial Kinesis.

MEDINA – Associazione per la cooperazione tra i popoli. *Contarla para vivir: el teatro como instrumento para la promoción de la multiculturalidad y la cohesión social en Colombia*. Editorial Lealon, Medellín, Colombia, 2012. Pp. 136, 138.

OLLE, Manuel et al. (2013). *Genocidio en Guatemala: Ríos Montt Culpable*. Madrid: Editorial Española.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions. Cali, Colombia, marzo 2007. Pp. 4, 9, 12.

VARGAS, Arístides. *Teatro*. Editorial Esheltra, Quito, Ecuador, 1997. Pp. 85, 89, 97, 102, 132, 136, 152.

Internet:

BUENAVENTURA, Enrique. *Los Papeles del Infierno*. 1969. Pp. 39 – 41. Recuperado de <http://sites.middlebury.edu/span6560/files/2010/08/Teatro-La-maestra-Buenaventura.pdf>

NEIRA, Eli. (2008, Mayo 8) "El Peso del Dolor: Entrevista a Regina Jose Galindo" En Escaner Cultural, Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/917> [abril 4 de 2014]

[Fotografías de Mikhail Baryshnikov] Recuperado de:
<http://adisfrutarconsalud.blogspot.com/2010/11/mijail-baryshnikov.html> -
<http://dancemagazine.com/blogs/Admin-Admin/4311>

[Fotografías de Café Müller] 1978. Recuperado de: <http://pinabausch.blogspot.com/>

[Fotografías de la Consagración de la Primavera] 1975. Recuperado de:
<http://www.osterfestival.at/es/festival/vergangene-veranstaltungen/einzel/datum/film-tanz.html> - <http://pinabausch.blogspot.com/>

[Fotografías de Marina Abramovic] Ritmo 10, 1973. Recuperado de:
<http://elparergon.blogspot.com/2012/11/un-ritmo-muy-peligroso-arriesgar-la.html>
<http://arte.linio.com.mx/novedades/marina-abramovic-la-mujer-del-performance/>

[Fotografías de Marina Abramovic] Ritmo 0, 1974. Recuperado de:
<http://arte.linio.com.mx/novedades/marina-abramovic-la-mujer-del-performance/>

[Fotografías de Marina Abramovic] The Lips of Thomas, 1975. Recuperado de:
<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/marina-abramovic.html>
<http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>
<https://sitespecific2013awa.blogs.lincoln.ac.uk/2013/03/22/risk/>

[Fotografías de Regina Jose Galindo] ¿Quién puede borrar las huellas? 2003.
Fotografías de Víctor López. Recuperado de: www.reginajosegalindo.com

[Fotografías de Regina Jose Galindo] Perra, 2005. Recuperado de:
www.reginajosegalindo.com

[Fotografías de Regina Jose Galindo] Mientras, ellos siguen libres, 2007. Recuperado de: <http://www.reginajosegalindo.com>