

**LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES DE GÉNERO
EN EL TEATRO DE MUJERES AFRODESCENDIENTES DESTERRADAS**

**TESIS PRESENTADA POR:
LUZ ELENA LUNA MONART**

**DIRECTORA:
JEANNY LUCERO POSSO QUICENO**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DOCTORADO EN HUMANIDADES - LÍNEA DE ESTUDIOS DE GÉNERO
SANTIAGO DE CALI, AGOSTO DE 2022**

TABLA DE CONTENIDO

1.	Formulación del Problema de Investigación. Un Escenario de Identidades	12
2.	Estado Del Arte. Nuevos Territorios para el Drama	16
2.1.	Teatro Negro o Afrodescendiente	16
2.2.	Dramaturgias Femeninas y Teatro de Mujeres	18
2.3.	Teatro Liminal: El Teatro de Mujeres-Violencia	20
3.	Contexto. El Libreto Perdido	23
3.1.	Mujeres Afrodescendientes y Colonización	23
3.2.	Procedencia Geográfica: Brechas entre lo Rural y lo Urbano	27
3.3.	Costa Pacífica Colombiana: La Raíz del Exilio	31
3.4.	Un Contexto Urbano Diferente: El Distrito de Aguablanca en Cali	34
3.5.	Del Caserío a la Ciudad: Las Nuevas Generaciones	38
3.6.	Tradición Cultural y Comunidades Pacíficas	41
3.7.	El Teatro en Escena	45
3.8.	“Aves Del Paraíso”: Teatro De Mujeres	47
3.9.	Ficha Técnica de la obra: “El Solar”	49
4.	Aspectos Teóricos. Escenarios desde la Platea	53
4.1.	Género, Raza- Etnia y Clase: Injusticia en el Destierro	53
4.2.	Las Identidades de Género en el Escenario Cotidiano	59
4.3.	Interseccionalidad: Un Enfoque para las Injusticias de las Desterradas	62
4.4.	Violencia Contra las Mujeres: Experiencia Común en el Destierro	64
4.5.	Mujeres Desterradas: Experiencia de Injusticia y Violencia	68

4.6. Las Identidades y la Jerarquía de los Cuerpos	73
4.7. Discursos en Procesos de Construcción y Deconstrucción de Injusticias en las Identidades de Género	76
4.8. Memoria Experiencia y Olvido	78
4.9. Teatro de Mujeres: Escenario de Deconstrucción de las Identidades de Género	80
5. Metodología. Captar, Ver, Procesar	86
5.1. Paradigma y Enfoque	88
a) Levantamiento de la Información.	90
b) Aproximación a la Obra, Las Mujeres y sus Personajes	92
c) Análisis.	98
6. Análisis Para las Identidades en el Teatro de Mujeres	103
6.1. Mujeres Desterradas	103
6.1.1. “La Identificación Era que Éramos Desplazaditos”	104
6.1.2. “Éramos Unos Tontos Campesinos”	108
6.1.3. La Pobreza Urbana	113
6.1.4. La Justicia Divina	115
6.2. Campesinas Urbanas: El Tránsito entre el Campo y la Ciudad:	117
6.2.1. “La Ciudad nos ha Enseñado Mucho”	123
6.2.2. Relaciones de Género: “Acá ya es distinto”	126
6.2.3. “Ahora No Hay Hombre Que Sirva”	131
6.3. Las Mujeres actrices naturales	134
6.3.1. Maternidad	136
6.3.2. Las Mujeres en la Comunidad del Albergue	141
6.3.3. La Comunidad de Amigas Ideales	145
6.3.4. “Lavar Allá en la Tierra era Diferente”	148

6.4. El Teatro de Mujeres como Ritual de Confesión	152
7. Conclusiones: Volver a Ver Diferente	158
8. Bibliografía	165
9. Anexos	180
9.1. Caracterización de las Actrices y los Personajes que Interpretan	180
9.2. Libreto “El Solar”	188
9.3. Glosario	209

Resumen

Este proyecto propone el abordaje de los discursos orales de cuatro mujeres afrodescendientes, desterradas de la Costa Pacífica colombiana, habitantes de la ciudad de Cali e integrantes del grupo “Aves del Paraíso” del Teatro La Máscara. A partir de su experiencia como actrices en las representaciones escénicas que realizan en la obra “El Solar”¹, surge una pregunta por las identidades; especialmente por el hecho de que la obra está enmarcada en un teatro de mujeres, el cual, desde una apuesta política, ritualiza y representa colectivamente el dolor de ellas, como consecuencia de un país en guerra permanente, convirtiéndose así en un “correlato artístico de los hechos de violencia” (Lamus, 2012, pág. 17).

La pregunta por las identidades de género en intersección con las categorías de clase, raza y etnia, cobra importancia por el hecho de que estas mujeres, como actrices no profesionales en el teatro de mujeres, actúan sus propias historias en el escenario, representándose a sí mismas. Se trata, entonces, de preguntarse sobre la construcción de sus identidades femeninas representadas en el escenario, “tomando las identidades como eventos históricos que necesitan explicación” (Scott, 1991, pág. 64); de allí que cobra relevancia el trabajo desde los testimonios de estas cuatro mujeres para saber: por qué se nombran o se representan a sí mismas de determinada manera, cuáles son las diferencias que establecen con los *otros* (Brah, 2004), cómo han influido en esta construcción sus contextos y su historia, pero también para indagar sobre la especificidad de sus resistencias. De esta manera, esta investigación es un espacio para interrogar la experiencia narrada por estas mujeres actrices naturales y darles voz para no correr el riesgo de generar un estereotipo o una identidad fija de la mujer que realiza el relato, o de actuar a favor de la dominación del subalterno, manteniéndolo en silencio, sin darle un espacio o una posición desde la que pueda “hablar”. (Spivak, 2003).

Las conclusiones también ponen de presente la responsabilidad ética y política de las dramaturgias que trabajan directamente con víctimas, puesto que visibilizar solamente la experiencia en la escena no es suficiente, pues es necesario preguntarse cómo se produce esa

¹ Obra que aborda las cotidianidades de ellas en el albergue Daniel Guillard ubicado en el Distrito de Aguablanca, lugar donde se conocieron y al que llegaron cuando fueron expulsadas de sus territorios.

subjetividad femenina y cómo la clase, lo étnico racial y el género, son categorías que terminan haciendo parte de la manera como se dan y se justifican esas violencias sistemáticas, que recaen sobre estas poblaciones una vez llegan a las ciudades;

Palabras Claves: Teatro de mujeres, identidades de género, destierro, interseccionalidad, teatro documental, memoria, mujeres afrodescendientes desterradas.

Apuesta Común y Puesta en Común

Este trabajo, centrado en las tensiones identitarias de mujeres desterradas del Pacífico colombiano, es resultado de una convergencia de intereses, tanto vitales como académicos, originados tiempo atrás —a partir de la investigación de maestría—, cuando la temática de la mujer en nuestro entorno tocó mi sensibilidad como mujer, así como investigadora, en el campo de la educación popular y el arte dramático. Ese estudio propició un enfoque a procesos académicos cercanos a motivaciones provenientes de otros campos, como el de la comunicación social, por ejemplo, que hace parte de mi labor cotidiana en el terreno pedagógico. Se trata de una mirada enfocada en un continuo interés por el trabajo hacia las mujeres, para conocer de cerca sus múltiples formas de ser y construirse en una sociedad que constantemente muestra la desigualdad justificada en la diferencia (Scott & Lamas, 1992) con respecto de los hombres.

Es, además, un trabajo que me acercó a lo que era para estas mujeres —actrices naturales²— el teatro de mujeres, y los alcances que este podría o no tener en sus nuevos proyectos de vida; a la par, surgían nuevas inquietudes que me llevaron a una búsqueda por comprender las circunstancias que hacen que sus historias de vida estén atravesadas por tantas violencias.

Su cercanía, y la necesidad de ampliar y comprender cómo para ellas el teatro se convierte en espacio político —de encuentro y denuncia sobre la situación de opresión, discriminación, violencia y marginalidad— motiva esta investigación en el contexto del doctorado en Estudios de Género; con el fin de preguntarme, puntualmente, sobre la construcción de sus identidades de género, representadas en el escenario, considerando algo sumamente especial: el hecho de contar sus historias de vida en obras artísticas, con la particularidad de hacer una “representación de ellas mismas”; lo que de entrada propicia un giro

² A lo largo de este documento se denominará actrices naturales o no profesionales por el hecho de que en el escenario representan sus propias historias de vida, es decir, se representan a sí mismas, haciendo uso de sus propias expresiones y tradiciones culturales, sin necesariamente reconocerse como actrices, sino que, para este caso, usan el escenario como una forma de comunicación y denuncia. Sin embargo, esta forma de nombrarlas desde el ámbito teatral: actrices naturales, no desconoce la influencia de la dirección en la toma de decisiones con respecto a la representación escénica; tampoco hace referencia a la naturalización de sus tradiciones o sus representaciones. Las reflexiones aquí planteadas se amplían en el marco conceptual.

en la escena en la que, más que a un hecho representacional, asistimos a un acto, vale decir a una actualización de sí, es decir, una «presentación».

No hay, pues, personajes sino personas: mujeres que se presentan con su drama frente al público. De ahí el interés por comprender a fondo lo que significa el teatro de mujeres para ellas, aunque igualmente me parecía necesaria la pregunta por la experiencia (Scott, 2001) de este tipo de presentación teatral, respecto a lo que implica presentar sus propias historias y las consecuencias que trae para sus vidas; como también comprender bajo qué discursos y prácticas se legitima ese discurso escénico, a través de sus reflexiones sobre la experiencia que cuentan, como mujeres afrodescendientes³ desterradas.

Iniciando esta investigación, en el año 2015, me llega la noticia de que una de las mujeres-actrices ha fallecido de un infarto y, hace algunos meses, la noticia de que otra de ellas falleció también por infarto y varias complicaciones por la diabetes que sufría. Se trata de mujeres de avanzada edad, cuyos últimos años en esta ciudad no fueron fáciles, no solo por la pobreza en la que vivieron y de la nunca pudieron salir, sino porque sus identidades, construidas a través de una serie de categorías clasificatorias, tales como: mujeres campesinas, adultas mayores, racializadas y desterradas, parece dejarlas en desventaja frente a las mujeres urbanas que habitan los contextos empobrecidos a los que llegan.

Sus saberes de cantadoras, lavanderas, cuidadoras, yerbateras, cuenteras, decimeras, entre otros, no están avalados por discursos hegemónicos y, más aún, sus prácticas culturales —que las constituye como mujeres provenientes de zonas rurales de la Costa Pacífica—, no solo son menospreciadas, sino que no hacen parte de la economía porque para esta sociedad, no aportan valor económico al ser parte de las labores del cuidado.

Debo decir que, ante estas realidades, esta investigación cuestiona mi lugar como académica, como investigadora y me confirma el papel determinante de las artes, en este caso el teatro de mujeres, en un mundo que pierde cada vez más la posibilidad de encontrarse con los

³ A lo largo del texto se usará los términos: afrodescendientes por razones más de índole académico y porque está relacionado con hechos históricos como la esclavitud y la colonización (Curiel, 2015). Sin embargo, las cuatro mujeres con las que trabajé en esta investigación, no se encuentran familiarizadas con esta palabra, pues se reconocen como mujeres negras por su color de piel y saberes culturales, por esta razón también se usará la palabra “negra”. No obstante, expreso mi inconformidad con estas categorías que uso para nombrarlas: “mujeres afrodescendientes”, “negras”, “desplazadas” o “desterradas”, por el hecho de sentir que contribuyo a la consolidación de unos imaginarios que las construyen desde unas identidades que parecen fijas, como si solo fueran eso.

otros desde las diferencias; es aquí donde justamente radica uno de los retos de investigación: el hecho de otorgarle valor a la experiencia, desde la indagación sobre la propia condición humana en su dimensión sensible, al entrar en contacto con mujeres que han vivido experiencias diferentes a las mías, bien sea por su condición de raza, etnia, clase social o nivel académico, por citar algunas categorías que se cruzan y se yuxtaponen.

Por mucho que desde el ámbito académico trate de comprender y analizar las discriminaciones y múltiples violencias que ellas viven, reconocer la particularidad de las experiencias (Scott, 2001) que propician sus relatos es lo que me ha llevado a entender la importancia y, por qué no, la urgencia de no construir una sola historia (Adichie, 2009) que las homogenice en los relatos teatrales, y continúe legitimando categorías propias del discurso social hegemónico.

Esta comprensión también estuvo presente en el trabajo de campo para la recolección de la información, y si bien hubo una estrategia metodológica para este fin, se trató siempre de un proceso sistemático que no finaliza al obtener la información requerida; por el contrario, fue necesaria una comunicación constante, a fin de aclarar algo que no se entendía o preguntar sobre algún aspecto no mencionado, tratando de ser lo más fiel posible a sus sentires y a los significados que le otorgaban a sus experiencias. Esto me ayudó a comprender que lo que, para mí, en principio, tiene un interés investigativo, para ellas el hecho de tener una amiga y contar con ella, en un contexto que constantemente las violenta y las discrimina, es parte sustancial de la vida.

Esto es algo que he ido aprendiendo en nuestros encuentros; en las conversaciones al calor de un café; en la cocina, mientras hacemos de comer; y son ellas las que siempre me enseñan sobre medicina, cuando me hablan del uso de las plantas o sobre cocina, cuando me explican cómo se hace una leche de coco o un arrechón⁴, mientras ríen y discuten sobre lo que va o no, si funciona o no, según la región de donde provienen y según sus experiencias. También aprendo sobre su mundo espiritual y la generosidad de compartir sus saberes, cuando me dicen que determinada planta debe estar a la entrada del apartamento; cuando me regalan la sábila para que me cuide y me haga remedios; o cuando me consiguen, a la orilla del río, el anamú o la verbena. Ellas, que apenas saben leer y escribir, me han enseñado a ver desde su mundo y he ido construyendo en el encuentro con ellas una nueva forma de ver mi mundo (Freire, 2006).

⁴ Bebida afrodisíaca propia de la Costa Pacífica colombiana.

Así, pues, me pregunto: ¿cómo reconocer las diferencias para hacer que nuestros propios intereses investigativos no sean excluyentes?, ¿cómo lograr mermar la diferencia entre la práctica y la teoría?, ¿cómo hacer que se complementen y no se vean como dos campos distintos?, ¿cómo no caer en una “trampa” académica?

Frente a estos retos y retomando la última pregunta, me refiero específicamente a la conciencia de trabajar con una metodología diferente, más adecuada con estas mujeres; a seguir mis intereses e inquietudes investigativas, nacidas de mi propia experiencia de vida, sin ubicarme en la posición de académica de “persona estudiada que está haciendo un trabajo para la universidad”, como me decían ellas cuando las conocí. En este aspecto, poco a poco hice conciencia y entendí que me veían como una mujer llena de privilegios, no solo por estar en la universidad, sino por ser blanca o mestiza, de ciudad y trabajar en una universidad; y, tal vez, frente a las lógicas modernas de éxito que rige esta sociedad dentro de un mundo capitalista, desafortunadamente lo soy en relación con ellas.

Realizar una investigación desde los estudios de género, con mujeres afrodescendientes, desterradas de sus territorios y habitantes de las márgenes de la ciudad, me ha hecho comprender de cerca los privilegios que tengo, tan naturalizados que no me percataba de ellos, y me hago responsable de lo que implica habitar un mundo que discrimina por su condición social, de género, de raza, etnia o procedencia.

Finalmente, la elección de un método, un modelo o procedimiento metodológico resulta, a su modo, una suerte de conjuro, una apuesta política de la investigadora. Se reivindica el trabajo académico como un camino de reflexión personal y construcción de sociedad, probablemente ante los “hechizos” de una cultura patriarcal que han socavado por tanto tiempo, nuestras condiciones de mujeres; de lo contrario, perdería el sentido de abrir puertas y caminos para el conocimiento y el reconocimiento.

Hasta aquí las observaciones que cimientan la mirada de un trabajo cuyo derrotero está dividido en tres (3) partes, compuesto por nueve (9) capítulos.

En la primera parte se plantea el problema; se presentan las investigaciones realizadas en este campo, especialmente en la relación: teatro de mujeres afrodescendientes y la violencia en Latinoamérica, mostrando las distintas perspectivas teóricas, metodológicas y críticas, desde diversas autoras y autores que se han acercado a las experiencias escénicas sobre el teatro negro o afrodescendiente, dramaturgias femeninas y teatro de mujeres; y el abordaje del contexto en el

que algunos elementos de orden espacial, temporal y modal dan cuenta tanto de la riqueza de los entornos de la vida cotidiana, como de las vicisitudes a las que se ven expuestas las gentes de los territorios aludidos.

En la segunda parte se presentan los apartados teóricos que abordan el tema de la violencia, las identidades de género y el destierro desde autoras y autores que proponen la deconstrucción de categorías fijas, donde los aportes del feminismo decolonial serán claves para este abordaje. Se continúa con el desarrollo de lo metodológico y las decisiones que se toman en el camino para el desarrollo de esta investigación, en el que el teatro ocupa un lugar importante y determinante. Finalmente, la tercera parte expone el análisis y las conclusiones.

1. Formulación del Problema de Investigación. Un Escenario de Identidades

El teatro de mujeres —y buena parte del teatro en el país— se ha caracterizado por ser un espacio para sacar a la luz historias cotidianas cargadas de violencia que la historia oficial no se atreve a mencionar, “donde se escudriñan las causas y las consecuencias de la guerra, donde se realizan los ritos fúnebres negados a los desaparecidos, donde se llora y se ríe de la tragedia que flagela el país” (Jaramillo, 2008, pág. 484). Ligado a una dramaturgia sobre la violencia, es un teatro que permite rememorar, elaborar el dolor dejado por la misma, sensibilizar públicos e instalar nuevos códigos artísticos (Lamus, 2014); donde se trabaja con artistas y con mujeres víctimas de violencia que no están vinculadas al teatro de manera permanente, pero que encuentran en este espacio el lugar para hablar de sí mismas, para expresarse, para sanar y ser reconocidas por un público que las aplaude (Luna, 2011).

Entre las precursoras en Colombia del teatro de mujeres se pueden mencionar cuatro: Patricia Ariza del Teatro La Candelaria y actualmente directora de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) en Bogotá; posteriormente Lucy Bolaños, Pilar Restrepo y Luz Marina Gil con el Teatro La Máscara en Cali, quienes desarrollaron en su momento un teatro feminista mucho más comprometido políticamente; y finalmente, Beatriz Camargo con El Teatro Itinerante del Sol en Villa de Leyva. En las dos últimas décadas, han surgido casas culturales ubicadas especialmente en sectores populares y marginalizados de la ciudad de Cali que trabajan con las mujeres, en su mayoría víctimas de violencia como, por ejemplo: La Casa Cultural El Chontaduro, ubicada en el Distrito de Aguablanca, y La Casa Cultural Tejiendo Sororidades, ubicada en el barrio El Jordán, solo por mencionar algunas.

En estos procesos de montaje, generalmente se hace uso del método de creación colectiva que implica la participación activa de todos los miembros del montaje (Jaramillo & Osorio, 2004). Para el caso que nos ocupa, cada una de las actrices aporta sus experiencias de vida y el montaje es una especie de relato polifónico (Biglia & Bonet-Martí, 2009), debido a que las representaciones en la escena de cada una, están inspiradas en sus propios relatos de vida. De allí que las formas de ser y de construirse como mujeres dependiendo de sus prácticas culturales, cobren especial relevancia en el escenario, enmarcadas en un nuevo lenguaje para comunicarse,

en el que aquello que es un acto de presencia en la vida cotidiana se convierte en un acto de representación teatral (Luna, 2011).

En este punto es importante tener presente que muchas de estas mujeres afrodescendientes, habitantes de sectores populares en Cali, forman parte de la población desterrada de sus territorios por causa del conflicto armado colombiano, proveniente de zonas rurales, condiciones estas que las hacen vulnerables al interior de los contextos urbanos y, por lo tanto, víctimas de múltiples discriminaciones al llegar a la ciudad. Al respecto, el PNUD⁵ (2011) reconoce cuatro violencias que hacen vulnerables las mujeres desplazadas que habitan las ciudades: (i) el hecho de ser originarias de zonas rurales; (ii) el hecho de ser mujeres, determinado por una cultura patriarcal donde ellas tienen una posición desventajosa frente a los hombres; (iii) el hecho de ser víctimas del conflicto armado; y (iv) por último, el hecho de ser en su mayoría afrocolombianas o indígenas.

En estas diversas, múltiples y simultáneas violencias (Crenshaw, 1995), existen diversos factores que vulneran la vida de estas mujeres —raza, clase, religión— entre cruzándose con la violencia estructural como un legado colonial (Sanford, 2008). En este sentido, el género como categoría de análisis, deberá entenderse como una categoría dinámica, ligada a procesos históricos y culturales (Scott, 2011) que cuestionan las categorías binarias, asociada a otros ejes de opresión, tales como raza y clase, entre otros (Carneiro, 2001; Viveros, 2016).

Entonces, son precisamente los significados específicos que asumen los cuerpos en sus contextos singulares los que deben ser analizados en relación con factores sociales y estructurales (Lugones, 2011; Scott, 2011); razón por la cual es necesario no dar por sentado lo que significa “mujer”, sino problematizarlo y abrirlo a múltiples significados (Butler, 2002). Se trata de que el vocablo “mujeres” permita reconocer las formas cómo “mujer” significa distintas cosas en su intersección con clase, “raza” y género, para entender cómo estas categorías se vuelven constitutivas de la desigualdad social (Stolcke, 2000).

La raza y la etnia son definiciones usadas en contextos sociales y políticos para definir y delimitar grupos humanos. Con la modernidad se naturaliza, invisibiliza y reproduce la desigualdad social y racista, bajo los ideales de igualdad donde se construye el ideal de que el individuo es dueño de sí mismo y el único responsable de su propia vida; justificando así la falta

⁵ Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo

de éxito y de oportunidades de las comunidades negras, atribuida generalmente a características hereditarias y propias de su cultura (Carneiro, 2001).

Bajo este discurso de autodeterminación que bien podrá ser reproducido en estas representaciones escénicas del teatro de mujeres, se corre “el riesgo de [quedarnos con] una sola historia” (Adichie, 2009), con un significado estereotipado del lugar de las mujeres afrodescendientes en la violencia que se vive en Colombia. Y de ser así, el teatro de mujeres se convierte en un relato que reproduce y legitima categorías propias del discurso social hegemónico, tomando “como evidentes las identidades de aquellas cuya experiencia está siendo documentada” (Scott, 2001, pág. 47) y “naturalizando” ideológicamente las desigualdades socioeconómicas que imperan (Stolcke, 2000).

Pero si, por el contrario, estos montajes se preguntan por las experiencias (Scott, 2001) que narran este tipo de representación teatral; lo que implica representarlas y sacarlas a la luz; comprender bajo qué discursos y prácticas se ha posicionado dicho discurso escénico, produciendo la experiencia que ellas cuentan como mujeres afrodescendientes: ¿qué las hace diferentes? ¿Qué hace que sus cuerpos sean considerados perturbadores, y vulnerables? Y desde esta lógica cabe pensar la violencia, como el hecho “por el cual se expone la vulnerabilidad humana hacia otros humanos de la forma más terrorífica, una manera por la cual somos entregados, sin control, a la voluntad de otro” (Butler, 2006^a, pág. 42).

De allí que la pregunta por las identidades de género resulte importante y necesaria en un tipo de teatro donde las mujeres víctimas de violencia son quienes cuentan sus propias historias en el escenario re-presentándose ellas mismas. En el teatro, la representación escénica exige una toma de conciencia sobre quiénes somos en el escenario (Gámbaro, 1980), representarse a sí mismas para el caso de estas mujeres, además de producir una toma de conciencia sobre sí y sus historias de vida podría dar paso a la transformación de sus identidades de género en lo cotidiano, teniendo en cuenta que las identidades son procesos dinámicos, históricos y lingüísticos (Castellanos, Grueso, & Rodríguez, 2009) que se consolidan a partir de una serie de actos que “son renovados, revisados y que cambian con el tiempo” (Butler, 1990, pág. 302). Esto, teniendo presente que, en la representación escénica, al igual que en la construcción de la identidad está también presente el deseo y la idealización de aquello que se quiere ser ante los demás (Scott, 2009; Hall, 1996; De Lauretis, 1989).

Ahora bien, existen unos patrones patriarcales impuestos culturalmente (Butler, 2006) sobre qué es ser “mujer” que seguramente intervienen en la construcción de esas identidades como mujeres negras; al mismo tiempo, hay procesos de subjetivación que muestran que se han producido resistencias (Hall, 1996) y en este punto surge una serie de preguntas relacionadas con sus identidades, que dan pie al planteamiento de este proyecto de investigación: ¿Qué implica para sus identidades de género representarse a sí mismas? ¿En qué sentido, representarse escénicamente implica poner en escena la propia identidad de género? o acaso, ¿hacer conciencia de cómo la están construyendo? (Gámbaro, 1980) ¿Qué transgreden en esa representación de sí mismas? ¿Qué patrones patriarcales reproducen?

Partiendo del teatro de mujeres con actrices no profesionales, esta investigación pretende trabajar con cuatro mujeres, integrantes del grupo “Aves del Paraíso” del Teatro “La Máscara” de Cali, conformado por mujeres afrodescendientes, desterradas de zonas rurales de la Costa Pacífica colombiana; para comprender, con base en sus testimonios, cómo han construido sus identidades femeninas en sus representaciones escénicas de la obra *El Solar*, seleccionada para tal fin, teniendo en cuenta que en la obra, ellas representan sus propias experiencias de vida.

La pregunta que en principio orienta esta investigación se formula así:

¿Cómo construyen sus identidades de género, en intersección con las categorías de clase, raza y etnia, cuatro mujeres integrantes del grupo “Aves del Paraíso” del Teatro La Máscara en la obra “*El Solar*” a través de sus reflexiones sobre el proceso de construcción y representación de dicha obra?

Para dar respuesta a esta pregunta se propuso como objetivo general analizar la construcción de las identidades de género, en intersección con las categorías de clase, raza, etnia de cuatro mujeres integrantes del grupo “Aves del Paraíso” del Teatro La Máscara en la obra “*El Solar*”, a través de sus reflexiones sobre el proceso de construcción y representación de dicha obra. Y como objetivos específicos analizar los discursos desde los cuales las cuatro mujeres resisten y reproducen el poder hegemónico que las define y las representa, teniendo en cuenta las variables de clase y raza en sus reflexiones sobre la obra “*El Solar*”, y aproximarse a la definición de las identidades de género que las mujeres construyen a través de la práctica discursiva escénica.

2. Estado Del Arte. Nuevos Territorios para el Drama

Este trabajo está elaborado con base en una documentación que trata la relación entre el teatro de mujeres afrodescendientes y la violencia en Latinoamérica. Conviene advertir que la relación teatro-violencia ha sido ampliamente trabajada a través del teatro, generalmente desde los tipos de violencias que se representan y la forma como se muestran, hasta el impacto que puedan o no tener en el público (Mizra, 2008; Nevitt, 2013; Dubatti, 2014; Saura & Guerrero, 2016). Sin embargo, es escasa la literatura que aborda la relación específica que este texto plantea, debido a las características singulares del tipo de teatro realizado solamente con mujeres, aunque hay textos que aportan de manera significativa.

Los documentos compilados se agrupan en tres ejes temáticos que permiten mirar las distintas perspectivas teóricas, metodológicas y críticas, desde las que autoras y autores se han acercado a las experiencias escénicas sobre el teatro negro o afrodescendiente, dramaturgias femeninas y teatro de mujeres y la relación de este tipo de teatro con las diversas violencias contra las mujeres que se viven especialmente en Latinoamérica. Esta pesquisa da cuenta de diversas visiones, entre las que se encuentra críticas teatrales realizadas desde las miradas de teóricos del teatro, así como de actrices, actores, dramaturgas(os) y directoras(es); igualmente, muestra el resultado de investigaciones desde el campo de las humanidades y de propuestas teatrales de autores y autoras latinoamericanas.

2.1. Teatro Negro o Afrodescendiente

Este eje temático ha sido estudiado desde la academia solo a partir de finales de los años noventa del siglo XX, y cada vez parece tomar más fuerza en un contexto donde las poblaciones más vulnerables y víctimas de las violencias han sido las poblaciones racializadas, que históricamente en Latinoamérica han sido expulsadas de sus territorios. A través de nuevas legislaciones y de un esfuerzo por reivindicar la multiculturalidad, las luchas étnicas y de los movimientos afro, la cultura y formas de vida de las comunidades negras han tomado

importancia, despertando el interés de investigadoras(es) y artistas, lo que ha permitido conocer más a fondo esta cultura y el gran aporte que ha realizado al campo de las humanidades y de las artes escénicas.

Con respecto a la literatura afro-hispanoamericana, parece existir un mayor interés en el campo de la poesía y la narrativa que en los estudios y las compilaciones sobre el teatro, siendo un género relegado en distintos ámbitos. Al respecto, Cordones (1993, 1996), realiza un estudio sobre el teatro afro-uruguayo, enfocándose en el dramaturgo Andrés Castillo de principios del siglo XIX, justamente por ser uno de los pioneros del teatro negro en Uruguay y en Latinoamérica. Hay diversa literatura que se ha encargado de realizar un acercamiento al concepto de teatro negro (Douxami, 2001), rescatando trabajos escénicos y dramaturgias realizadas desde los años 30 y 40 del siglo XX; igualmente, estas investigaciones han permitido construir nuevos imaginarios sociales (Cordones & Jaramillo, 2012), poniendo a la cultura negra o afrodescendiente como protagonista en el ámbito teatral, hasta el momento gobernada por un eurocentrismo donde la población afro casi nunca aparecía en las obras y cuando participaba, estaba relegada a papeles secundarios .

En Latinoamérica la literatura sobre el tema ha estado especialmente concentrada en países como: Uruguay (Cordones, 1993, 1996; Douxami, 2001; Lewis, 2011, Gortázar, 2005, 2006, 2007); Brasil (Naranjo, 2016; Dos Santo, 2019; Silva, 2019; Lima, 2011; Soares, 2016); Perú (Alcántara & Barrós, 2016; Feldman, 2011) y Colombia (Cajiao, 1975; Rizk, 1997; Cordones & Jaramillo, 2012). Es importante mencionar que en Cuba también hay estudios (Martíatu, 1999; Huidobro, 2004; Duke, 2013) que se deben tener presente debido a la fuerte influencia que el teatro negro cubano ha tenido en toda Latinoamérica.

Dentro de esta compilación hay algunos estudios, análisis teatrales e investigaciones más de corte histórico y antropológico, centradas en el contexto y las luchas del movimiento teatral negro por ganarse un lugar y un reconocimiento en la esfera artística teatral, resaltando su importancia en la lucha antirracista (Silva, 2019). Son estudios que muestran que el teatro negro o afrodescendiente en Latinoamérica se ha encargado, en gran parte, de rescatar en el escenario las tradiciones culturales de las comunidades negras; dramaturgias que trabajan alrededor de las experiencias de racismo y discriminación que históricamente han vivido, logrando poner a la cultura negra como protagonista.

Dentro de este eje, también se encuentra una literatura más centrada en temas de género, raza y etnia (Fajardo, 2010), más desde una mirada pedagógica (Cuero 2017; Soares, 2019) que reconocen en el teatro negro y de mujeres un espacio para la reconstrucción de experiencias de violencias como trabajo desde el feminismo antirracista.

Este eje permite mostrar que el teatro negro o afrodescendiente ha sido fruto de la lucha de estas comunidades por hacerse visibles y ganarse un lugar en el ámbito artístico teatral; para tener voz y posibilidad de mostrar sus experiencias de vida y formas culturales. De esta manera, el teatro se convierte en un apoyo desde las artes, a la construcción de nuevos imaginarios sociales, tal como ocurre actualmente en algunas obras realizadas con comunidades negras violentadas por el conflicto armado (Jaramillo, 2012, 2016). Por otro lado, el espacio escénico se visibiliza en algunos textos, como un lugar que aporta a la lucha antirracista, bien sea desde el feminismo o no. En este sentido es de resaltar, en nuestro medio, cómo el espacio escénico se convierte en un punto de encuentro privilegiado para contar, para narrar la experiencia de vida y dolor de disímiles comunidades del país

2.2. Dramaturgias Femeninas y Teatro de Mujeres

Dentro de las dramaturgias femeninas, la literatura compilada revela que desde los años ochenta se inicia una búsqueda por visibilizar el trabajo de las mujeres y son las dramaturgas latinoamericanas las que empiezan a preguntarse por la ausencia y falta de reconocimiento de mujeres dramaturgas, fácilmente olvidadas por la crítica (Gámbaro, 1980; Cypess, 1980).

Posteriormente, esta visibilización lleva a un análisis del aporte que las mujeres han realizado al campo teatral (Seibel, 1990; Jaramillo, Osorio, Robledo, 1995; Rizk, 2019), especialmente el hecho de hablar sobre temas marginados en la literatura y el teatro, tales como: el aborto, la prostitución y la alienación en la vida doméstica (Velasco, 1992), cuestionando el lugar que el teatro les había dado a las mujeres, tanto en sus historias, como en la participación escénica (Lourties, 1996). La irrupción de las mujeres en el contexto teatral genera un tipo de teatro más experimental en los años 70 y 80 del s. XX, dando como resultado dramaturgias mucho más ligadas a relatos biográficos de las mujeres, quienes empiezan a ser reconocidas por primera vez como dramaturgas y directoras (Carrió, 1998). Esta literatura realiza un aporte muy importante en la visibilización del teatro y las dramaturgias de mujeres, brindando otras

perspectivas y miradas que, en la mayoría de los casos, han quedado por fuera de las voces “oficiales” del teatro (Cordones & Cook, 2005).

En este contexto el teatro de mujeres, ligado al movimiento feminista, reconoce en el teatro su carácter político y transformador (Restrepo, 1998), volviéndose una oportunidad para la denuncia y la emancipación de las mujeres. En la primera década del siglo XXI, hay un interés por los estudios sobre el teatro feminista y de mujeres, su vinculación a los diferentes movimientos sociales y su aporte en la historia social, política y cultural de la época (Correa & Ruíz, 2001; Gómez, 2006; Silva, 2013; Fukelman, 2018).

Las investigaciones en diversos campos de las humanidades que han tenido el teatro como uno de los temas centrales desde una perspectiva de género, han sido importantes para resaltar el trabajo de las mujeres en el campo de las artes escénicas desde miradas multidisciplinares que enriquecen sus posibilidades de lectura en el campo teatral, (Alzate, 2011, 2014; Luna, 2012; Valderrama, 2014, Guzmán, 2019). Por otro lado, hay una documentación importante que da cuenta de las rupturas que las mujeres realizan al interior de sus textos y montajes, cambiando el discurso hegemónico que construye el cuerpo de las mujeres (Tarantuviez, 2013; Ricci, García & Luengo, 2019); y trabajando sobre la relación entre memoria, archivo y teatro (Bouret & Vicci, 2010).

En este eje de dramaturgias femeninas y teatro de mujeres se visibiliza una escasa literatura trabajada desde la voz de las propias actrices pues, aunque el teatro se expanda a un teatro de mujeres, desde relatos más experienciales y muchos de ellos con actrices naturales o no profesionales, aún no se dejan escuchar esas voces y las percepciones de ellas en los procesos de representación teatral de sus propias experiencias. Llama la atención este vacío en la bibliografía hallada, teniendo en cuenta que, en el caso del trabajo con actrices naturales, son mujeres que llegan al teatro por sus historias y no por ser actrices de profesión. En este sentido, los trabajos sobre crítica y análisis teatral muestran que el escenario les puede brindar la posibilidad de expresarse a través de sus relatos de vida; sin embargo, en el ámbito académico, todavía estas voces no son escuchadas, bien sea porque hay pocas investigaciones que desde los estudios de género abordan los procesos teatrales, o porque las que existen no se han detenido en este aspecto. Por otro lado, los análisis de montajes o investigaciones en el campo de las artes escénicas desde una mirada interseccional aún no toman fuerza.

2.3. Teatro Liminal: El Teatro de Mujeres-Violencia⁶

En este eje se parte del concepto de teatro liminal, haciendo referencia a *otras teatralidades* (Diéguez, 2009), en tanto se realizan nuevas búsquedas, bien sea desde la antropología o las humanidades; se trata de una documentación realizada por investigadoras(es) de diversas disciplinas, incluida las artes escénicas, donde relacionan acontecimientos sociales, de contextos particulares, con el campo de las artes escénicas, especialmente formas teatrales que se van transformando y rompen con la estética y las maneras convencionales de hacer teatro (Richard, 2009; Dubatti, 2011; Luna, 2012); dando lugar a *otras teatralidades* en cuyo espectro, por su carácter político, en este caso ligado a la violencia del conflicto armado en Colombia, puede enmarcarse el teatro de mujeres al que hace referencia este trabajo.

En Latinoamérica, la relación teatro de mujeres, violencia y política encuentra un punto de debate álgido en el campo de las artes, y las humanidades en general, en especial en las dos últimas décadas, dándole un giro al teatro, tanto en sus formas de montaje, como en las temáticas abordadas; y profundizando sobre los alcances políticos del teatro y, en este caso, en relación con contextos sociales, políticos y culturales agitados por la violencia de las dictaduras o del conflicto armado (Teatro la Máscara & Medina- Associazione per la cooperazione tra i popoli, 2010, 2017). Dentro de esta literatura está también aquella de dramaturgas, directoras, investigadoras y críticas del teatro, quienes empiezan a escribir sobre sus propias experiencias y sobre los aportes del teatro en procesos de mediación y sensibilización en contextos azotados por las violencias y la guerra en Colombia (Jaramillo, 2008; Gardeazábal, 2013; Luna, 2020). Igualmente, existe una documentación de corte teórico sobre la construcción de ciertas identidades diversas y su relación con el concepto de performance al interior de los estudios de género (Butler, 1998, 2002; Franco, 2014; Salcedo, 2014).

Esto da pie a que el teatro encuentre en estos contextos, nuevas formas de construirse y de expandirse entrando a borrar los límites entre realidad y ficción, entre representación y presentación, hablando de un teatro autorreferencial, ligado a la pos dramaturgia (Trastoy 2012, 2007; Cornago, 2007, 2009; Pavis, 1991; Muñoz, 2021); un teatro ligado a lo autobiográfico y las experiencias de vida de los propios actores o interpretes en escena, así como lo plantea el

⁶ El concepto liminal es retomado de la mejicana Ileana Diéguez (2009), definido como un estado de tránsito para la teatralidad tradicional en el que se entretajan experiencias estéticas, políticas y éticas.

biodrama (Brownell & Hernández, 2007). En medio de este panorama, el teatro de mujeres y el teatro feminista encuentran un momento propicio para surgir con fuerza, propiciando nuevos métodos de trabajo con poblaciones vulnerables y abordando temáticas de violencias de género, que antes no habían sido abordadas con esta perspectiva (Hurtado 2012; Matz, 2012; Arreche, 2012). De la misma manera, son procesos que, al trabajar con el tema de la memoria y el recuerdo, comprometen el tema de la construcción de identidades (Fernández, 2001; Arreche, 2012).

Por otro lado, el interés de muchas compañías teatrales de retomar obras antiguas — griegas, por ejemplo—, para realizar adaptaciones basadas en hechos de violencia contemporánea, realizadas con mujeres actrices naturales que cuentan sus historias en el escenario, ha mostrado que las violencias fruto de una sociedad patriarcal y discriminatoria, no han cambiado y que el relato y los hechos, son similares, aun en contextos diferentes (Chirinos, 2015; Pianacci, 2015; Cifuentes, 2018).

Desde este balance ubicado dentro del campo de las artes escénicas, utilizadas y analizadas desde su valor político y social, es destacable la profusión de literatura latinoamericana que en las últimas décadas se ha encargado de visibilizar el trabajo de las mujeres dentro del ámbito teatral y el aporte que el teatro negro o afrodescendiente ha brindado a este campo, al proponer y develar nuevas miradas que rompen las maneras como se han construido culturalmente las mujeres y las poblaciones negras y el lugar que han ocupado a través de la historia.

Se trata de un estado de cosas que evidencia de modo creciente, aún en las experiencias no documentadas, la emergencia de otras voces, en este caso de mujeres afrodescendientes— actoras no profesionales—, que de una u otra forma remueven la experiencia teatral haciéndola distinta, no solo para esas nuevas voces que se toman la escena —teatral, política, estética—, sino para quienes, acostumbrados a decodificar los signos del teatro mediante elementos conocidos, enfrentan su percepción a otro tipo de escena, en la que la ficción da paso a una realidad adherida al cuerpo de quienes la narran.

En este aspecto, la literatura hallada deja ver que el teatro de mujeres y feminista es abordado también desde una perspectiva pedagógica, especialmente en cuanto a su potencial político y sanador. Sin embargo, hay pocas investigaciones y publicaciones que definen y abordan directamente el teatro de mujeres. Se enfatiza poco la particularidad de trabajar con

actrices naturales y los retos que esto implica, tanto en el proceso de montaje como en el impacto que tiene para las actrices el hecho de trabajar con relatos de historias reales. En este aspecto, parece ser que solamente cuando el teatro es visto como un medio para sanar, se enfatiza sobre el impacto que este tiene en las actrices; de lo contrario no es un tema que se aborde, por lo general, en la crítica teatral. También llama la atención que la literatura desde una perspectiva de género o desde una mirada interseccional que hable de los procesos de montaje en el teatro de mujeres, o críticas de este tipo de teatro, sea aún muy escasa, sobre todo porque este tipo de obras inspiradas en experiencias reales, corren el riesgo de caer en hegemonías, generando identidades fijas, e instalando un solo relato desde una verdad autorizada, sin posibilidad de abrir las representaciones a múltiples voces y miradas sobre el impacto de las violencias en las mujeres.

3. Contexto. El Libreto Perdido

En este capítulo se abordará el contexto social, cultural, económico e histórico que permite una mejor comprensión de los testimonios de estas mujeres-actrices de la obra “El Solar”, montaje teatral que narra los sucesos de su vida al llegar a la ciudad, arrancadas por fuerza de sus lugares de origen y ubicadas por instituciones del Estado en el albergue Daniel Guillard.

Para ello, se inicia con una mirada de las mujeres desde la colonialidad del poder a partir de las jerarquías étnico raciales, de clase y de género para comprender el peso histórico que aún recae sobre estas poblaciones y la forma como se sigue perpetuando en diferentes épocas y situaciones; seguidamente se deja ver las brechas que existen entre lo rural y lo urbano para luego reseñar el momento socio-político de su exilio y lo que implicó su llegada al oriente de la ciudad de Cali. Una breve descripción de sus tradiciones culturales muestra cómo esto favoreció su ingreso al teatro de mujeres y lo que ha representado este espacio en el contexto del conflicto armado colombiano. Asimismo, se realiza un acercamiento a procesos de transformación mediados por el arte, en especial por las artes escénicas, donde las mujeres desterradas como consecuencia del conflicto armado empiezan a participar en procesos para la reconstrucción de su vida en el nuevo contexto urbano. Posteriormente, se hace una descripción del teatro La Máscara y el grupo de teatro Aves del Paraíso, del cual hicieron parte las mujeres-actrices que motivan esta investigación; y finalmente se realiza la ficha técnica de la obra “El Solar” para presentar la obra sobre la cual se analizan las identidades de género en esta investigación.

3.1. Mujeres Afrodescendientes y Colonización

Retomar aspectos de la llegada de los colonizadores a América, y las relaciones que se construyeron y dieron lugar al capitalismo y, por supuesto, a una jerarquía de patriarcado, significa rastrear la historia de las mujeres afrodescendientes para comprender qué de ese pasado sobrevive en el presente (Federici, 2010) y en especial, en épocas donde los contextos de

conflicto generan el exilio de las zonas de origen de muchas comunidades negras, como si una y otra vez se repitiera la época de la colonización y las consecuencias que sigue trayendo para estas poblaciones.

La lógica dicotómica y jerárquica sustentada en las categorías de lo que es humano y lo que no lo es, fue un aspecto importante en el pensamiento capitalista y colonial moderno de los colonizadores. De esta manera, en la modernidad colonial se creó la idea de que solo los colonizadores eran humanos y por tanto civilizados, imponiendo un prototipo de hombre europeo, burgués, heterosexual, cristiano e inteligente, para quien la mujer europea burguesa, más que su complemento, era simplemente la encargada de reproducir la especie y, por tanto, debía ser una mujer delicada, virginal, dedicada al hogar y a servirlo.

En contraposición, los colonizados, el pueblo indígena y africanos esclavizados, eran vistos como animales salvajes, convertidos en varones y hembras llamadas “viragos” que significa mujeres masculinas, para señalar que eran todo lo contrario a las mujeres europeas, mientras los hombres eran vistos como femeninos, atribuyéndoles pasividad sexual. Esta dicotomía jerárquica fue una herramienta para normativizar la conducta de los no humanos, vistos como aberraciones a la perfección humana masculina (Lugones, 2011, pág. 107).

Esta mirada hacia las mujeres afrodescendientes, analogadas como animales salvajes, consideradas malvadas, objeto de deseo, de desenfreno sexual y de libertinaje, justificó todo tipo de abusos sexuales, bajo un discurso cristiano, en función de la “misión civilizadora”, dando lugar a la “sexualización de la raza”; es así como la sexualidad de las mujeres colonizadas se convierte en un ejercicio para la producción de capital: los esclavistas forzaban a las parejas para que las mujeres quedaran embarazadas con el fin de vender los niños que nacieran (Perea, 2014).

La maternidad no era entonces para las mujeres negras colonizadas, una opción sino un oficio, y los hijos e hijas eran una mercancía, igual que la madre (Grueso, 2006). De tal manera que la venta del cuerpo de las mujeres esclavizadas, explotadas sexual y laboralmente, al igual que sus hijos e hijas, fue considerada igual a cualquier otra actividad, minera o agrícola, p. ej., puesto que representaban una fuente de ingreso adicional para los amos (Camacho, 2004, pág. 173), lo que deja ver la explotación laboral de la capacidad productiva, reproductiva del cuerpo de las personas racializadas; “este poder sobre la vida ajena toma la forma de comercio: la humanidad de una persona se disuelve hasta tal punto que se hace posible afirmar que la vida del esclavizado es propiedad de su amo” (Mbembe, 2011, pág. 34)

Para una mejor comprensión de este aspecto, tiene sentido revisar la historia europea en este momento de la colonización, donde muchas de estas prácticas propias de la colonialidad del poder, ya funcionaban y hacían parte del sistema capitalista moderno. Por ejemplo, es preciso recordar que, en muchos países de Europa, durante los siglos XV y XVI, se institucionalizó la prostitución, a partir de la apertura de burdeles amparados por el Estado y la Iglesia, bajo la justificación de ser la solución para acabar con la homosexualidad y las alocadas acciones de la juventud burguesa que ocasionaba desordenes públicos con las constantes violaciones de mujeres solteras de clase baja.

Estos “desordenes públicos” eran una práctica común que ocurría en las noches, entrando a la fuerza a las casas de estas mujeres o en sitios públicos, sin ninguna intención de ocultarse, puesto que la violación no era considerada como un delito (Federici, 2010). Este contexto del que venían los colonizadores, posibilitó en gran parte que se cometieran las acciones más atroces realizadas contra las poblaciones colonizadas, justificadas en el purismo de la raza blanca, donde por supuesto entran categorías de clase y género.

Volviendo de nuevo a América y a las mujeres afrodescendientes esclavizadas, estas eran muy solicitadas para trabajar en labores de crianza y servicios domésticos especialmente en la ciudad donde se relacionaban constantemente con las esposas de los amos. Una vez en las ciudades se incorporaron también en otras actividades, como ventas, negocios, artesanías y prostitución (Navarrete, 1995).

Este intercambio cultural con las mujeres blancas generó que las mujeres afrodescendientes se reencontraran con sus tradiciones africanas desde su relación con un entorno natural y el conocimiento ancestral de las plantas (Navarrete, 1995), como una forma de resistencia al sistema católico esclavista. Las mujeres blancas acudían a este tipo de prácticas llamadas según la religión católica como “brujería”, para la solución de asuntos de pareja, relacionados generalmente con la promiscuidad de los hombres, aspecto que no fue bien visto por los varones blancos, quienes vieron la necesidad de controlar y castigar a las mujeres negras que realizaban estas prácticas consideradas demoniacas (Borja, 1998).

Estas formas de relacionamiento cotidiano entre mujeres de diferente condición, muestra las alianzas que se construyeron entre ellas (Federici, 2010) porque como mujeres tenían una experiencia común que se actualiza hoy día, aún en entornos muy lejanos, en espacio y tiempo a los que acabamos de aludir. En esta misma perspectiva, es importante mencionar que las tareas

de mujeres esclavizadas eran realizadas en cooperación con otras mujeres, y en este sentido, la división sexual del trabajo también permitió generar redes entre las mujeres y la base de una sociabilidad y solidaridad que aún hoy se ve en las comunidades del Pacífico colombiano.

En este contexto de despojo de sus territorios y maltrato a la que fue sometida la población africana, esta no tenía una institución familiar propia; a través del tiempo fueron construyendo estructuras familiares particulares, fruto de una hibridación cultural entre su cultura de origen, la católica propia de los colonizadores y la indígena. Una vez pasada la esclavitud, las familias de comunidades negras tuvieron cambios debido a las guerras de independencia donde muchos hombres murieron en las batallas, ante la ausencia de hombres para la reproducción, la poligamia, según Perea (2004) fue aceptada como una necesidad los descendientes de África nacidos en Colombia. Para esta época la agricultura capitalista floreció en el Valle del Cauca lo que implicó el crecimiento de mano de obra asalariada conformada por antiguos esclavos en los ingenios: Los hombres tenían una movilidad constante entre los ingenios, buscando mejores condiciones de vida (Friedemann & Espinosa, 1995), lo que los lleva a establecer otras relaciones en distintos caseríos, donde la mujer se vuelve el centro del hogar, construyéndose un modelo de familia matrifocal (Motta, 1995) el cual tienen en un lugar de alta valoración la maternidad y la paternidad en tanto se es el padre de un gran número de hijos (Posso, 2008), lo que en ningún momento puede interpretarse a la luz de otras culturas o creencias, donde este comportamiento puede ser visto como un desinterés y falta de responsabilidad de los hombres.

La historia del colonialismo del poder es la historia de las mujeres negras latinoamericanas, donde la división sexual del trabajo cuenta una relación de clases, en la que los saberes de las mujeres fueron desvalorizados y satanizados, allanando el camino para un régimen patriarcal opresivo, como el del capitalismo que, en tanto sistema económico-social, vincula racismo y sexismo, y para ello construye imaginarios que denigran la “naturaleza” de aquellos a quienes explota.

En este sentido, el cuerpo de las mujeres negras se ha construido bajo imaginarios que las ubican como objetos de deseo y placer; se ha formado desde lugares contradictorios como los del erotismo y la atracción que despiertan; también como el lugar de sabias y conocedoras desde sus diferentes tradiciones, así como el de mujeres inferiores, serviles, que justifican las violencias que, a través de todos los tiempos, han recaído sistemáticamente sobre ellas. Son imaginarios que tienen antecedentes en la época de la esclavitud y que, aún en el contexto actual, opera en las

mujeres afrodescendientes que continúan sufriendo diversas y simultáneas formas de discriminación por racismo, género, clase social, procedencia geográfica y situación económica (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015).

3.2. Procedencia Geográfica: Brechas entre lo Rural y lo Urbano

Si, por un lado, a través del tiempo, se puede seguir un hilo que ayuda a comprender la situación de las mujeres negras en nuestro medio, por otro lado, está el hilo de la procedencia espacial, geográfica, para tratar de entender con mayor amplitud su situación de personas violentadas. La región Pacífica fue cuna de asentamientos de poblaciones negras, generalmente liberadas de su condición de esclavitud por derecho o rebeldía, de quienes alcanzaron el título de liberto o cimarrón. Es conocida la gran diversidad de esta región, cuya riqueza hídrica la convierte, especialmente a comienzos del siglo XX, en una de las mayores reservas forestales del mundo, además de sus yacimientos de oro, carbón, plata, platino.

En zonas como el Chocó, su gran biodiversidad, y el hecho de que sus territorios sean propicios para el cultivo de coca y palma aceitera, provocaron la presencia de agentes económicos y de actores armados —narcotráfico y grupos paramilitares— que impactaron las formas de vida de sus habitantes; pues de ser territorios abastecidos a través del pan coger, la caza y la agricultura, pasaron rápidamente a ser territorios de monocultivo de coca⁷ (Arocha, 1993). Por otro lado, el comercio concentrado en la extracción maderera de los bosques, como la tagua, la raicilla y el caucho, impuso unas dinámicas de movilidad de la población negra hacia nuevos territorios, a la vez que se da la presencia de nuevos pobladores que llegan de las ciudades y se van consolidando como una élite blanca que dirige el comercio y la vida política del sector (Aprile, 1999).

La llegada de nuevos actores a estos territorios, y ante el abandono del Estado en la calidad de vida de sus habitantes, produjo que los actores armados —que ahora dirigían la economía del sector—, impusieran también sus leyes, interviniendo en conflictos familiares y comunitarios, controlando las formas de vestir y de comportarse de las mujeres, a las que incluso abusaban o intimidaban para salir con ellos. Por otra parte, diversos estudios establecen que la

⁷ Siembra, procesamiento y venta insumos químicos para su producción), convirtiéndose en gran parte de la economía local.

violencia sexual contra las mujeres tendría una función militar y política, siendo así un arma de guerra de los actores del conflicto (PNUD, 2011; Grupo de Memoria Histórica, 2011).

Esta situación en los lugares de procedencia se vuelve aún más compleja si se tiene en cuenta que los sistema de salud y justicia en estas zonas son precarios, condiciones que pueden influir en el hecho de que haya menos registros o demandas por parte de las mujeres sobre el maltrato; también por no haber condiciones de protección para las mujeres que demandan y porque muchas de las violencias contra las mujeres están naturalizadas y, por tanto, tan invisibilizadas en esas culturas que incluso se justifican y no se logran leer como violencias. Además, es importante considerar que por mucho tiempo no hubo políticas que garantizarán los derechos de las víctimas del conflicto armado, ni mucho menos, políticas con enfoques de género, étnicos e interseccionales; lo que dejaba a las mujeres en una condición de vulnerabilidad, no solo en los territorios de donde finalmente fueron expulsadas como consecuencia de diversos tipos de violencias, sino también una vez llegan a la ciudad.

No obstante, si miramos los testimonios obtenidos en el proceso de investigación, se observan diferencias entre el comportamiento y el impacto en las violencias que tuvieron la presencia de los diferentes actores externos que llegaron a estos territorios del Pacífico. Por ejemplo, una de ellas deja ver en su testimonio una mirada de agradecimiento con grupos de guerrilla que, ante la ausencia del Estado, parece haber una sensación de que llegan a instalar el orden, convirtiéndose en una autoridad mediante unos “arreglos de género”⁸ que se van instalando y que permiten tener una relación de poder con la sociedad civil (Grupo de Memoria Histórica, 2011) y que, para el caso de la Mujer T, incluso de ayuda para la propia crianza de sus hijos:

Vivió tantos años la guerrilla allí, revuelto con uno que nunca un hijo puede decir, o un muchacho que se fue con la guerrilla porque ellos (la guerrilla) decían: no coja lo ajeno, le hacían amonestaciones tres veces, no va a coger lo ajeno, si quiere trabajar coja, llévele a su mamá y trabaje, pero no vayan a coger lo ajeno (...) Hacían reuniones (y decían): sus hijos que estudien (...). Nunca nos hicieron daño. Ya cuando llegó ese Uribe, su gobierno y entraron los paras, se acabó ahora sí nuestra tierra (Mujer T).

⁸ “Estos arreglos de género se expresan en reglas de juego, algunas formales –constituciones, leyes, decretos, resoluciones– otras informales –convenciones culturales, costumbres y prácticas cotidianas–, que regulan las relaciones entre hombres y mujeres” (Grupo de Memoria Histórica, 2011, pág. 62).

La división urbano-rural ha construido muchas desigualdades y tensiones sociales en el país, sumadas o mejor aún, alimentadas por la marginalización, la discriminación, la desigualdad en los ingresos, entre otros aspectos. Los gobiernos, bajo un discurso que defiende y justifica el “desarrollo”, han cometido atropellos contra los habitantes de estos territorios puesto que, en un afán por extraer los recursos naturales, han pasado por alto las tradiciones de las comunidades locales, imponiendo una mirada y unos discursos de desarrollo capitalista que se alejan mucho de lo que son las formas de vida de sus habitantes (Escobar, 2004, 2010; Agudelo, 2001; Oslender, 1998). En este contexto, el reconocimiento de las comunidades negras, a partir de la Constitución Política de 1991, debe comprenderse como una oportunidad dada a estas comunidades, pero también como una limitante que explota sus territorios bajo la construcción de un “modelo estatal regional que ha fragmentado las culturas y ha desarrollado una institucionalidad que niega el escenario de multiculturalidad que de modo esencial define la región” (Villa, 2004, pág. 333).

Al respecto, entre los años 1997 y 2008, según el Departamento Nacional de Planeación (DNP), en la zona urbana se registró una incidencia de pobreza multidimensional de 27% en 2008, inferior a la registrada en 1997, mientras que en la zona rural la incidencia fue de 61%, más de dos veces el porcentaje de personas pobres en la zona urbana (DNP, 2011).

Incidencia de la pobreza según IPM. Colombia 1997-2008

	1997	2003	2008
Total Nacional	60%	49%	35%
Urbano	50%	39%	27%
Rural	87%	68%	61%

Fuente: Cálculos DNP, DDS, SPSCV con base en ECV 1997, 2003 y 2008 del DANE.

Si bien es cierto, según este cuadro, el nivel de pobreza ha disminuido — entre 1997-2008 la incidencia de la pobreza pasó de 60% a 35% (DNP, 2011).—, según el DNP, parece que esta situación es un fenómeno estructural puesto que en un estudio que realizó posteriormente, argumenta que entre las posibles razones para el incremento de la brecha urbano-rural —en el

indicador global del IPM— se encuentra el aumento en las diferencias de la dimensión de las condiciones educativas, el trabajo infantil e informal, las barreras de acceso a servicios de salud y, en general, las condiciones de habitabilidad de la población rural (DNP, 2015).

Ampliando este panorama, es necesario aclarar que la identificación de una persona “pobre” está asociada a aquellas personas que no tienen acceso a los estándares mínimos de vida (Sen, 1979). Según el DNP, estos estándares están medidos a partir de las siguientes condiciones: educación en el hogar, donde incluye los niveles de analfabetismo, aspecto fuerte en estas mujeres; la salud donde hay poca presencia e insumos para el servicio de salud, sobre todo en las zonas más alejadas de la ciudad; servicios públicos y condiciones de vivienda, entre los que están las condiciones de conexión a servicios públicos, eliminación de excretas, alcantarillado, materiales de construcción de las viviendas y hacinamiento.

Ahora bien, llama la atención que, en los testimonios, justamente estas condiciones no sean relevantes para la calidad de vida en el campo y que, al compararlas con la ciudad, las mujeres expresan haber vivido en condiciones de mayor pobreza una vez llegan al contexto urbano, donde no tienen comida ni techo:

Aquí donde usted me ve yo vivía bien en mi casa, teníamos motor de borda, tenía galpón, tenía cochera y cuando venía acá a la ciudad yo era la T de la ciudad. (...) En el campo, la ropa de estar en la casa era una y la de salir al pueblo, uno salía era bien trajinado y bien montado. Ahora es que uno no usa ni alhajas, ni nada (...) Vea, después del campo no hay nada mejor, uno lo tiene todo (...) Hasta para la salud le afecta a uno acá en la ciudad.

Lo anterior parece mostrar que muchos de los estudios estadísticos realizados en las zonas rurales en ese momento, y aún en la actualidad, se quedan cortos y pasan por alto las formas de vida de esta población y lo que consideran calidad de vida, pues la pobreza no es cuestión únicamente del consumo de los individuos y de lo que poseen, medidos en términos de un desarrollo capitalista, sino también de acceso a un conjunto de libertades (Sen, 1999) que los constituye como personas y comunidad. Igualmente, como se mencionó, son datos que carecen de una perspectiva de género y un enfoque étnico racial, que permita evidenciar las particularidades de las relaciones de las mujeres con el sector rural: la unidad agrícola familiar; el trabajo productivo (oficios domésticos, las pequeñas huertas) y las funciones reproductivas,

pues estas no se reconocen en los estudios estadísticos y, en general, en ningún estudio realizado por el Estado.

Y en este sentido, cuando se habla de desarrollo y modernización, es conveniente pensar que la modernización del campo viene acompañada de las particularidades del contexto, lo que implica desprenderse de los referentes de desarrollo urbano que históricamente ha reducido las formas de vida y subsistencia de las comunidades negras, indígenas y campesinas, a formas atrasadas o premodernas (Lugones, 2011; Escobar, 2007).

3.3. Costa Pacífica Colombiana: La Raíz del Exilio

En esta región, estas cuatro mujeres, objeto de estudio de esta investigación, fueron expulsadas de sus territorios entre los años 2000 y 2002, periodo en el que la guerra dejó una gran población despojada de sus territorios, alcanzando el registro más alto reportado desde el año 1985, según CODHES (2000). En el año 2000, el total de personas desplazadas en el país fue de 317.375 personas que conforman 63.475 hogares (CODHES, 2001). Sin embargo, llama la atención que, según las cifras reportadas por el gobierno a través de la Red de Solidaridad Social, son solo 128. 853 la población despojada de sus territorios para el año 2.000.

Para el 2002 la cifra había crecido a 412.553 personas, 20% más que en 2001, que conforman aproximadamente 82.511 hogares exiliados de sus lugares de origen; focalizándose con mayor concentración en el departamento del Chocó, con la trágica masacre de Bojayá, que expulsó el 68% de la población en este solo evento. Estas cifras, en relación con las del panorama nacional, evidencian que los territorios de las poblaciones afrocolombianas han sido los más azotados por la violencia.

Los efectos de esta guerra han marcado significativamente las condiciones en las que viven actualmente los grupos afrocolombianos generando un grave impacto en la identidad cultural y en la autonomía de estos pueblos, quienes a pesar de la implementación de la Ley 70 de 1993, han perdido sus territorios. Con el agravante de que el exilio de muchas comunidades negras de la Costa Pacífica colombiana, afectó con mayor fuerza a la población femenina. Como es el caso de las mujeres que hacen parte de esta investigación.

En el caso de las mujeres desterradas, la existencia de una discriminación múltiple asociada a las condiciones de género y pertenencia étnica, se profundiza y adquiere el carácter de

triple discriminación por ser “mujeres, negras y desplazadas”. Los análisis realizados por AFRODES en el momento de su exilio (2000-2002) permiten construir una estimación que se aproxima a identificar por lo menos que 200.000 mujeres fueron expulsadas de los municipios del Pacífico colombiano con población mayoritariamente afrocolombiana y/o que cuentan con territorios colectivos. Si se considera al resto de municipios con significancia afrocolombiana, la cifra de mujeres afrocolombianas en situación de desplazamiento forzado podría superar las 500.000 (AFRODES, 2009).

En cuanto a las mujeres que aborda este estudio, por hacer parte de esta población, es importante anotar las circunstancias que ocasionaron su desplazamiento forzado: el principal factor fue el de las intimidaciones y amenazas; la segunda causa que pesa en los factores determinantes del fenómeno de desplazamiento es el miedo, mientras los homicidios intencionales de personas protegidas y/o las ejecuciones extrajudiciales y las masacres, son el tercer factor (CODHES, noviembre 2001). Estas cuatro mujeres negras o afrodescendientes constituyen tres núcleos familiares: La muerte del marido y padre de familia fue la causa del desplazamiento de una de ellas con sus seis hijos, entre los que se encuentra otra de las mujeres del estudio; otra, ante tal situación, decidió salir sola porque su marido ya no estaba, y la cuarta lo hace con su núcleo familiar completo.

Entre el año 1999 y 2000 el destierro de mujeres solas con sus hijos e hijas tuvo un alto impacto, siendo las que llegaban a las ciudades en situación de indigencia (Rojas, 2006). Para la época del exilio, las noticias en todo el país hablaban continuamente de hechos asociados al tema de la violencia en Colombia y el destierro desde los territorios de origen de estas comunidades. La noticia que se muestra a continuación hace referencia al suceso que vivió una de las cuatro mujeres afrodescendientes:

A treinta se elevó el número de muertes violentas en los dos meses recientes en El Tambo, Cauca, al parecer por la acción de las Autodefensas Unidas de Colombia, y hay miles de desplazados en la región. Así lo revelaron las autoridades de esa población al denunciar éxodo de campesinos, indígenas y habitantes de varias localidades rurales hacia el casco urbano, por temor a ser blanco de acciones o de enfrentamientos con la guerrilla (Ordóñez, 2001).

Y así lo recuerda la mujer F, pasados más de veinte años de su exilio:

Yo me desplacé el 11 de septiembre, el día que tumbaron las Torres Gemelas, se reunió toda la gente en mi casa porque yo era alguien muy querida en el lugar, había mucha gente y se fueron a mi casa por lo de la enfermedad. Ya mucha gente se había ido, quedaban muchas casas vacías y me entró el miedo. Salí a la carretera y había montones de gente caminando, hasta la maestra de la escuela y la directora, entonces yo me vine con mis dos hijos menores, los otros ya se habían ido. Hace 11 meses me mataron el menor aquí en Cali y ahora sólo tengo uno.

Con el exilio estas poblaciones han quedado en una situación de alta vulnerabilidad, en tanto se desarticulan como comunidad y sus saberes culturales pierden valor en los nuevos contextos, lo que ha generado, entre otras cosas, una disminución en sus posibilidades productivas y, por lo tanto, se agudiza su empobrecimiento en las ciudades, teniendo en cuenta que según la última encuesta, Censo 2018, del Departamento Administrativo Nacional de Estadística —DANE—, el Valle del Cauca es el segundo municipio o urbe con mayor concentración de población negra o afrodescendientes, con 647.526 personas que equivale a 2,98 millones de persona (DANE, 2021); sin embargo, en comparación con el censo de 2005, en el que se ubicaban 1,09 millones de personas de estos grupos en la zona, se redujo en 40,7% la población (El País, 2019); teniendo en cuenta que no todas las personas se consideran afrodescendientes o negras por su color de piel, pues esto tiene otras implicación que no solo son de raza, sino también étnicas e incluso de clase. Pero por otro lado, este Censo del 2018 debido a varios errores realizado en las encuestas, no muestra la realidad de estas poblaciones, frente a esta situación las Organizaciones Afrocolombianas se pronunciaron haciendo referencia al “genocidio estadístico” que generó el censo y que da cuenta del racismo estructural que afecta a la población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera (Vivas, 2019); puesto que en un contexto de conflicto, estas comunidades han tenido que venir a la ciudad, aumentando su presencia en la urbe y mermando su calidad de vida.

De acuerdo a lo anterior, y teniendo en cuenta que las mujeres con las que se trabajó esta investigación habitan la ciudad de Cali desde el año 2002, se presentarán cifras recogidas en el año 2015 para mostrar las condiciones de vida en las que históricamente han habitado estas comunidades. En el 2015, la tasa de pobreza y pobreza extrema es de 37.5% y 12.4%, para la ciudad de Cali:

Al desagregar por condición étnico-racial, la población negra ostenta la tasa de pobreza y pobreza la población negra tenía la tasa de pobreza y pobreza extrema⁹ más alta con 50.6% y 20.6%, respectivamente; en el otro extremo se encuentra la población blanca con una tasa de pobreza y pobreza extrema de 31.4% y 9.1%, respectivamente. Las brechas en la tasa de pobreza y pobreza extrema entre la población negra y la población blanca alcanzan 61.1% y 126.3%. Como puede observarse, la incidencia de la pobreza y la pobreza extrema se incrementa de manera monótona a medida que el color de la piel del jefe de hogar se hace más oscuro.” (Viáfara, 2019, pág. 4).

Esto sumado a que según el Ministerio de Salud y protección Social (2020) el Valle del Cauca ha sido uno de los departamentos con mayores víctimas afrodescendientes por causa del conflicto armado colombiano. La Población víctima incluida en el Registro Único de Víctimas —RUV—, se concentra principalmente en Antioquia (19,9 %), Valle del Cauca (7,5%), Bogotá (5,7%), Bolívar (5,5%), Nariño (4,9%) y Cesar (4,7%). El 12,3% de las personas víctimas del conflicto armado son adultos mayores.

De acuerdo con lo anterior, “el desplazamiento forzado de población afrocolombiana debe comprenderse como el resultado de factores estructurales que trascienden las causas inmediatas relacionadas con las dinámicas del conflicto armado colombiano durante los últimos años” (AFRODES, 2009, pág. 3), así como con procesos de exclusión y discriminación que desde la colonia viven estos pueblos, ligado a un modelo de desarrollo excluyente.

3.4. Un Contexto Urbano Diferente: El Distrito de Aguablanca en Cali

El Distrito de Riego de Aguablanca, destinado al uso agrícola y al pastoreo de ganado, dio su nombre a lo que conocemos como el Distrito de Aguablanca. Estos terrenos estaban ubicados en el área rural, al oriente del municipio de Cali, compuesta por terrenos inundables por el hecho de quedar ubicados en un nivel del suelo por debajo del cauce del río Cauca. Su nombre fue heredado de la Ciénaga de Aguablanca (Alcaldía de Santiago de Cali, 2017).

⁹ Las mayores tasas de pobreza que enfrenta la población Afrodescendiente obedecen a su sobre-participación en las regiones marginadas como las costas del Pacífico o Atlántica, y por su ubicación en los cinturones de miseria en las grandes ciudades, que se han visto nutridos, en parte, de la migración de los afrodescendientes de estas regiones (Viáfara. 2015).

En la década de los cincuenta, del siglo pasado, la presión por la tierra ejercida por sectores populares de la ciudad e inmigrantes provenientes de zonas rurales, especialmente de la Costa Pacífica, hace que estos terrenos empiecen a ser poblados, a pesar de tener un alto riesgo de inundación en épocas de lluvia; posteriormente, estos asentamientos se convirtieron en barrios que se legalizaron gracias al trabajo colectivo de sus habitantes (Urrea, 2007).

Entre 1950 y 1970 se constituyen los barrios del oriente y toda la zona que conforma actualmente el Distrito de Aguablanca, mayoritariamente con población afrocolombiana y mestiza, especialmente del Cauca, de la Costa Pacífica y del sur de Nariño, sobre todo en los asentamientos de invasión y en las áreas urbanizadas que, para el momento, eran reconocidas por sus condiciones urbanísticas más precarias y niveles de vida de menor prosperidad, en relación con el resto de la ciudad; lo que ayudó a construir un estigma social sobre este sector de Cali, que asociaba niveles de pobreza y “color de la piel” (Urrea, 1997).

Aunado a esto, en la década de los ochenta las actividades del narcotráfico generan nuevas dinámicas de vida en la ciudad, lo que sumado a la agudización del conflicto armado convierte a Cali en una de las ciudades más violentas del mundo y, a la vez gran parte de la población expulsada de las zonas rurales de la Costa Pacífica, migra hacia la ciudad y se asienta en estos territorios. A finales de los noventa, con el desmantelamiento de los carteles de la droga, se produjo una reorganización de nuevos grupos para ampliar las estrategias de comercialización de la droga en los barrios. Allí llega el microtráfico a los barrios del oriente, junto con las oficinas de cobro (Martínez, 2018), auspiciando nuevas dinámicas lideradas en parte por las bandas criminales que se conformaron luego de la desmovilización de grupos paramilitares, en el año 2005 (Arévalo & Guáqueta, 2014), integrando también bandas delincuenciales para la actividad sicarial.

Este contexto se va construyendo paralelamente con la llegada de una gran población negra a Cali, que se asentó en el Distrito, especialmente por la red de vínculos familiares, conformándose así un territorio construido y habitado, en su gran mayoría, por población afrodescendiente proveniente de la Costa Pacífica (Urrea, 1997). En 2003 las comunas 14 y 15 tienen el mayor porcentaje de desplazados en el Distrito de Aguablanca, particularmente en los barrios: Bonilla Aragón, Las Orquídeas, Manuela Beltrán, Puertas del Sol, Marroquín, la invasión Cinta Larga y el asentamiento de Daniel Guillard en Los Lagos, Brisas de las Palmas y Brisas de Comuneros (Motta, 2009).

Entre 2000-2002, el Distrito de Aguablanca representaba una cuarta parte del total de los habitantes de la ciudad de Cali, que asciende a 1'822.871 (DANE 2021) y el 70% de la población afrodescendiente de la ciudad, según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Culturalmente está habitado por personas de diferentes regiones del país: el 67% de la población desterrada proviene, principalmente, de Chocó, Cauca y Nariño.

Este es el contexto a la llegada de las mujeres de esta investigación, acogidas junto con sus familias en el albergue de la Fundación Daniel Guillard, ubicada en los Lagos I, en el Distrito de Aguablanca, quienes al poco tiempo se instalaron en cambuches improvisados de plástico y madera en un colegio, junto a una cancha de tierra roja; de ahí que en el barrio los niños y niñas del sector llamaran peyorativamente a ese lugar de paso: “el polvero”, así lo recuerda la mujer P, la más joven del grupo, quien llega a la ciudad siendo aún niña: “allá le decían el polvero porque allá había una cancha y eso era polvo, polvo, polvo”. Los jóvenes del sector conocían el sitio como la cueva, según el testimonio de Y, una de las mujeres adultas, madre de P:

Es que allí como había tantas entradas (...) El que entraba robando allá, dejaba el bolso, sacaba lo que quería y tiraba a los cambuchitos¹⁰ el bolso cuando no se los quería llevar (risas). Entonces uno muy asustado porque también sucedió que llegaban robando tiraban el revólver cuando la policía los tenía allí a pepa y cuarta, entonces lo venían a buscar y si no lo encontraban se la montaban al dueño del cambuche.

Estas palabras dan cuenta del cambio sufrido al llegar a ese entorno de la ciudad, un contexto urbano desconocido, con unas lógicas de vida y subsistencia bastante particulares como se ha expresado, con niveles de pobreza y pobreza extrema, apenas resuelta por la economía informal e ilegal, debido a la presencia del narcotráfico, la falta de oportunidades debido a la discriminación y el racismo, entre otros factores.

Así, una vez llegadas a la ciudad, algunas se vieron obligadas a la mendicidad; de tener casa propia llegan a vivir en cambuches o en albergues, en casas ubicadas en zonas marginalizadas y en muchos casos sin las condiciones básicas de salubridad, tal como describen el albergue al que llegaron y lo advierte la Comisión de seguimiento a la Política Pública sobre desplazamiento forzado: “la mayoría sobrevive entre la indigencia y la pobreza”.

¹⁰ Hace referencia a las divisiones en plástico que se hacían para delimitar el espacio donde cada familia dormía.

El 97.6% de los hogares inscritos en el RUPD está por debajo de la línea de pobreza, mientras que los no inscritos alcanzan un 96%”. Por otra parte, los niveles de indigencia también se mantienen altos. El 78.8% de los hogares inscritos en el RUPD tienen niveles inferiores a la línea de indigencia (CODHES, 2011).

La mujer S, expresa lo que vivió de esta manera: “yo tengo un nieto pequeñito de tres añitos y a veces no había con qué darles una aguapanela, y yo tenía una amiga y ella me decía: camina vamos a pedir cualquier cosita que nos den”.

A pesar de venir de zonas rurales, donde según las estadísticas los niveles de pobreza son altos, la calidad de vida disminuye en la ciudad, comparada con la que tenían en el campo, como lo expresa la mujer T: “Nosotros no venimos aquí por limosneros, nosotros teníamos de qué vivir porque teníamos su siembra, sus cosas; nosotros trabajábamos y no nos faltaba nada (...) Allá se comía bien, porque allá se criaba para comer.”

Más que un lugar de paso, el albergue fue su lugar de vivienda durante más de cuatro años, lo que deja ver la respuesta tardía del gobierno en la protección de sus derechos básicos, pues en ese momento no era muy claro cómo proceder con la población desterrada por la violencia; es así como después de permanecer más de cuatro años en el albergue, con unas condiciones de extrema precariedad, sin privacidad, hacinadas y a merced del gobierno y la generosidad del vecindario, pudieron acceder a un subsidio de vivienda, ubicándose en viviendas de interés social, a través de planes otorgados por el gobierno, en el barrio Manuel Beltrán, en el Distrito de Aguablanca. Aun accediendo a estos subsidios, esta población pasa a engrosar los cinturones de pobreza y a ser parte de grupos vulnerables (Cali Cómo Vamos, 2009), con una economía inestable.

De esta manera, las nuevas estructuras delincuenciales, la falta de recursos, la agudización del destierro, la discriminación racial, sumadas al estigma que genera la falta de oportunidades para habitantes de este sector, son algunos factores que hacen que la violencia en Cali se haya concentrado, en especial, en el Distrito de Aguablanca (Arévalo & Guáqueta, 2014).

3.5. Del Caserío a la Ciudad: Las Nuevas Generaciones

Parte de la tragedia de estas mujeres en la ciudad es el sufrimiento de tener a sus hijos en condición de drogadicción, presos o muertos: se empieza a ver que la juventud desterrada tiene mucha necesidad y, por lo general, es ingenua frente a las lógicas del contexto, sin familiares ni amigos que presten respaldo, al vivir con madres o abuelas cabezas de hogar. Un factor que juega un papel importante en el hecho de involucrarse en redes de microtráfico.

Pues en un contexto de carencia y discriminación, ante la ausencia del Estado, los jóvenes se convierten en una especie de trampolín para este tipo de negocios ilegales, es decir, son jóvenes expuestos para ser los que pueden caer presos, como estrategia para distraer a las autoridades, mientras otros, más experimentados y conocedores, siguen el proceso de distribución y venta de sustancias psicoactivas. Sobre estas condiciones, dice una mujer: “fue la mafia, trabajar droga porque venían ingenuos y cuando yo pensé en levantar los ojos ya era tarde, porque yo los aconsejaba (...) La ciudad me ha arrebatado mucha familia”.

Ante la situación de los y las jóvenes que llegan con sus familias, es importante comprender que si esta población que ha llegado a un nuevo territorio, con toda la carga física y emocional que eso implica, no tienen resuelto lo básico que tiene que ver con su alimentación y el dinero para terminar de pagar la casa, entre otras necesidades, la realidad es que ante la necesidad de subsistencia, muchos de estos jóvenes no acceden a la universidad o cursos que los cualifiquen en algún oficio, priorizando actividades u oportunidades laborales que impliquen un ingreso de dinero; puesto que el hecho de poder tener edad para acceder a un trabajo es para ellos una oportunidad porque resuelve de manera inmediata sus necesidades y las de su familia. Además, el hecho de empezar a ser parte del barrio, de ser reconocidos como vecinos o jóvenes pertenecientes a ciertos grupos, hacen que estas ofertas “laborales”, sean tentadoras para ellos, puesto que muchos ven en ellas oportunidades, pero lamentablemente terminan siendo parte de la cadena de desgracias que sistemáticamente les ocurre a muchas de estas poblaciones que llegan desterradas a las ciudades.

Muchas de estas mujeres adultas han visto crecer y morir a sus hijos e hijas, sin poder hacer, ni decir nada y, en los procesos migratorios, son generalmente el puente entre las tradiciones de sus lugares de origen y el lugar al que llegan; entre lo tradicional y lo moderno.

Tradiciones que conservan a través de sus cantos, sus arrullos, las formas de ‘veloniar’ sus muertos, sus creencias y cosmovisión del mundo (Motta, 2005).

En muchos casos, cuando las mujeres se desplazan a las ciudades, en edades que oscilan entre los 45 y 50 años, unas veces con sus maridos, pero otras, que son mayoría, llegan solas, cabezas de hogar, porque sus maridos, los padres de sus hijos e hijas y con quienes habían tenido relaciones largas y estables, han muerto en medio de esta guerra; aspecto que genera una transición en sus construcciones familiares y lazos matrimoniales, en muchos casos con hombres que han crecido en la ciudad o llegan de otros territorios; se ha encontrado que la presencia de un nuevo hombre en las mujeres, está en parte sujeto a las condiciones de apoyo económico que se puedan brindar, teniendo en cuenta la precariedad económica con la que viven el día a día (Urrea, 2000).

Una vez establecidas en la ciudad, estas mujeres adultas se vuelven el pilar de la familia, tanto en lo económico, como en la socialización con diversos actores e instituciones; sus hogares son extensos (Urrea & Posso, 2015), donde ellas son las abuelas, consideradas la máxima autoridad, y sus hijas e hijos viven en la casa con sus nietos y nietas. Es habitual que, en esas solidaridades y formas de criar en comunidad, se críe por un tiempo el hijo o hija e alguna persona cercana, o simplemente porque era un infante sin familia.

Frente a la manutención, muchas de estas mujeres se dedican a trabajos esporádicos que pueden desempeñar desde sus hogares, se emplean en restaurantes como cocineras o en ventas callejeras. A esa edad, la gran mayoría llega sin saber leer y escribir, sin estudios ni experiencias de trabajo remunerado, lo que limita sus posibilidades, ya que sus conocimientos y saberes no son útiles ni valorados en el contexto urbano y estos lugares donde empiezan a trabajar terminan ‘etnizando’ la economía y el mercado laboral (Camacho, 2004).

Algunas se resisten a entrar en el servicio doméstico —principal salida laboral de las inmigrantes urbanas pobres y sin educación formal (Posso, 2008)— y prefieren vender chontaduro, frutas o esperar que los hijos e hijas mayores ayuden a resolver el sustento diario. Todas estas actividades derivan en bajos ingresos y ausencia de seguridad social.

Al llegar a la ciudad, algunas de ellas vivieron de la caridad y la solidaridad de vecinos y Fundaciones. Si bien es cierto que la ciudad y el lugar que las acoge tiene lógicas de vida que les dificulta mucho más la reconstrucción de sus vidas, también encontraron instituciones y personas que las ayudaron en este proceso; así, en el caso que convoca este estudio, la Fundación Paz y

Bien, a cargo de la hermana Alba Stella Barreto (†), jugó un papel muy importante a su llegada, y posteriormente el teatro La Máscara, en el proceso de reconstrucción de sus vidas en la ciudad: “Pienso que más que todo, por eso le agradezco mucho a la hermana Alba Stella” (Mujer T). Esto dice también de otras realidades, que hacen de este nuevo espacio que habitan: El Distrito de Aguablanca, una comunidad liderada por personas que trabajan, haciendo contrapeso a violencias e injusticias, como una forma de resistencia.

En este contexto de constante movilidad, las mujeres han jugado un papel importante en las luchas colectivas que han tenido lugar en la apropiación de los nuevos territorios; Lozano (2016) llamará a esta apropiación, defensa y reconstrucción del territorio *la política del lugar*, definida como “una praxis que exige la construcción de un conocimiento práctico de la naturaleza para la sobrevivencia y de un relacionamiento con los otros seres humanos” (pág. 81). Algunos de estos lugares son: La Asociación Casa Cultural el Chontaduro; La Asociación Forjadores de la Vida- Forculvida y su teatro Capuchini; La Fundación Lila Mujer; y Casa Naranja, la Fundación Paz y Bien, entre muchos otros.

Estas acciones, personas, espacios artísticos y culturales y el gran sentido de comunidad de las personas que han visto crecer este sector del oriente de Cali, hace de este lugar un espacio donde sus habitantes pocas veces salen a habitar otros barrios al interior de la ciudad, pues son barrios que hacen parte de la historia y la identidad de mujeres y jóvenes, y ahora también de estas cuatro mujeres. Ellas ya no retornarán a sus territorios de origen y su comunidad es el barrio Manuela Beltrán, donde están las amigas que vivieron con ellas en el albergue.

Ahora en la ciudad, ellas se van haciendo entre dos contextos: por un lado, el nuevo contexto urbano del oriente de la ciudad que poco a poco van conociendo y construyendo una nueva comunidad; y, por otro lado, su contexto de origen que, aunque no lo habitan, lo llevan consigo en sus tradiciones, en sus creencias, en lo que las constituye y que ahora empieza a hibridarse transformando sus identidades en un proceso que pasa por lo que han sido, por la forma cómo las han representado y cómo afecta ello al modo como podrían representarse (Hall S. , 1996). Cuestiones estas que se reflejan tanto en el teatro, como en la vida cotidiana.

3.6. Tradición Cultural y Comunidades Pacíficas

Teniendo en cuenta lo anterior y que justamente sus tradiciones orales son en gran parte las que facilitan su entrada al teatro, el cual se convierte en un espacio donde sus tradiciones son reconocidas, valoradas y puestas al servicio del montaje; es importante un recorrido por las tradiciones de estas mujeres propias de la Costa Pacífica para lograr comprender la fuerza que ellas tienen en el escenario teatral como medio para comunicar y expresar, pero también, para denunciar y hablar de su propia vida, como siempre lo han hecho a través de sus composiciones.

En este sentido, la oralidad no solamente hace referencia a la emisión vocal, sino al conjunto de aspectos corporales, gestuales, e incluso musicales que acompañan esa forma de comunicación que por antonomasia se da en el Litoral Pacífico; son actos comunicativos donde se crea la realidad y se transmite la historia y las memorias de las comunidades (Motta, 1992), de esta manera, se podría decir que es una composición entre lo social, lo musical, los afectos, sus creencias y formas de entender la vida. En estas prácticas aparecen elementos culturales ligados al trabajo (cantos de boga), a la muerte (los chigualos), al folclor (las décimas), entre otros, que le confieren al lenguaje corporal una significación particular que se convierte en impronta identitaria que la hace reconocible en contextos más amplios.

Sobre este aspecto, es preciso recordar que la población esclavizada provenientes del África, conservaban su memoria y lo hacen hasta ahora en las comunidades desterradas que habitan las ciudades, a través de los cantos, las décimas, las danzas, los arrullos y todos sus rituales festivos y fúnebres que componen su ética, y su forma de ver y vivir la vida (Friedemann, 1999) y todo lo que conforma la tradición oral en su cultura.

Un factor que ha influido en esa reconstrucción y conservación de sus tradiciones afrocolombianas, es el hecho de que estas comunidades, a pesar de la evangelización a la que fueron sometidas, lograron reinterpretar y modificar rituales de la religión católica (Lozano, 2016). De esta manera se genera un sincretismo religioso que consistió en dotar a los santos católicos de las facultades que tenían sus dioses y diosas africanas, a quienes se les atribuía la solución de los problemas de hombres y mujeres en la tierra y el control del clima para las cosechas (Córdoba, Enero-junio 2012).

Los cantos de la música del Pacífico son entonces el resultado de una hibridación entre culturas africanas, americanas y europeas, reuniendo mitos y deidades africanas o indígenas con

imágenes cristianas (Jaramillo M. , Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano, 2006); de estas manera resulta en muchos arrullos y alabaos una combinación de historias de romances religiosos españoles muy conocidos como por ejemplo el de “Camina la Virgen pura”, música que se usaba en las iglesias, donde hay estrofas de romances combinadas con improvisaciones personales (Friedmann, 1996).

Así, pues, las décimas, arrullos, mitos y leyendas son algunos ejemplos que articulan sus historias con la organización y las estructuras de parentesco; conjugando animales de la selva con los parentescos familiares: Madre selva, “Tío tigre”, “Tía Coneja”, “Tío Sapo”. Otras veces estas composiciones están basadas en creencias de fantasmas o almas en pena, como “El Riviel”, “La Tunda” y “La Madre de Agua”; dejando ver los roles que los varones y las mujeres desempeñan en sus comunidades (Urrea, Urrea, & Vanin, 1994).

Las mujeres por su parte, desempeñan un lugar importante en la vida espiritual y política en muchas regiones del Pacífico colombiano, a través de su rol de madres encargadas de la crianza, la educación y, por otra parte, la alimentación de la familia. Por ejemplo, el canto es usado como medio para agradecer los favores recibidos a las deidades superiores, a través de los arrullos, las canciones de cuna, canciones de boda, en lamentos fúnebres y en ritos paralitúrgicos más que oficiales (Friedemann, 1996), cumpliendo así, una función espiritual.

El arrullo como práctica de la vida cotidiana se muestra en los cantos que las madres y familiares les hacen a los niños desde que están en el vientre y luego cuando nacen, y para ir a dormir, aunque en el Pacífico no hay específicamente cantos infantiles, pues es una región donde la música no está clasificada para adultos o niños (Córdoba, 2012). Al respecto, una de las actoras naturales de la obra “El solar”, dice:

(Los arrullos) se cantan también en diciembre, del 15 en adelante se arrulla cada noche hasta el 24 que llega el día del nacimiento. Acá (en la ciudad) son villancicos y allá son arrullos, es la diferencia entre el pueblo y la ciudad (Mujer T).

El lugar privilegiado que se le otorga a las mujeres en estos espacios, se debe a que ellas son quienes tienen la facultad de sanar y comunicarse con los santos. Sin embargo, dentro de la música y en estos rituales religiosos y espirituales, hay roles asignados y perpetuados por los

hombres, como en el hecho de que son las mujeres las que interpretan el canto y los hombres los instrumentos. Aspecto ligado a que las mujeres están más en el ámbito privado y espiritual y los hombres en el espacio público y festivo, espacio al que pertenece la marimba, por ejemplo. (Medina, 2019).

En sus tradiciones orales, como los arrullos, las décimas, los romanceros, entre otros, es frecuente que surja la alusión a sitios específicos y su significado dentro de sus imaginarios, dejando ver la importancia que representa para sus vidas el contexto geográfico donde habitan. Esto plantea una fuerte relación entre identidad y espacialidad que constituye una pluralidad de identidades en la construcción de “lo étnico” (Oslender, 1998).

Por esta razón, otro aspecto particular para las comunidades del Pacífico colombiano, son los imaginarios sobre la propiedad de la tierra como “espacios privados y colectivos” (Oslender, 1998, pág. 275), en los que un pedazo de tierra perteneciente a una familia podía dividirse entre sus miembros, e incluso estos podían irse dispersando a lo largo de los “terrenos baldíos” aledaños. Es así como la propiedad de la tierra, aunque no estuviese titulada, pasaba de generación en generación, lo que explica ese fuerte lazo que existe por el lugar donde se vive, así como una particular noción de ‘propiedad’.

Actualmente, los asentamientos o pequeñas comunidades están construidas a lo largo del río, sobre pilotes; el transporte está centrado en el río y la alimentación, basada en la pesca, es realizada por los hombres, mientras la recolección de mariscos y conchas la efectúan las mujeres. De hecho, aunque sus casas estén adaptadas a este contexto, estas comunidades viven amenazadas constantemente por las inclemencias del clima, el desbordamiento de los ríos y la furia del mar; pero esto, más que un aspecto negativo, se ha incorporado a sus formas de vivir y ver el mundo; a sus creencias, rezos y rituales que calman el clima:

Cuando uno viene en el barco y topa la marea brava uno viene oído del señor Jesucristo que lo haga arrimar a tierra, porque allá en el barco solo es cielo y agua (...) Entonces uno está (rezando): Ay, Señor, que no se vaya a hundir el barco. Pero tiene que venir con el sentimiento adentro, no se puede decir Señooooor (grito) porque se enfurece más la marea (Mujer Y).

El clima, la luna, el mar y el río marcan los ritmos de sus prácticas cotidianas, por esto, cuando el agua se desborda no se va al río a lavar y si baja la marea los esteros se secan y es el momento propicio para que las mujeres salgan a recoger las conchas en los manglares. Esta mirada frente a las formas y ritmos que impone la naturaleza, es contraria a la que se tiene en el contexto urbano, donde generalmente se piensa que habitar lugares ribereños atravesados por el río y el mar, es que hay que evitar para no exponerse a las “inclemencias de la naturaleza”, contrario a como lo ven estas comunidades.

Por otro lado, el río es un espacio de goce para los niños, niñas y jóvenes; es el espacio donde las mujeres lavan la ropa mientras socializan con sus pares, conversan, se dan consejos y hacen chistes:

En los pueblos la lavada son los domingos, ese día se va el grupo de comadres, amigas a lavar a la playa. Es que lavar allá era un plan, una recreación, no es como acá que lavar es una tortura; allá lavar es una diversión y no falta la que echa el chiste, la adivinanza, la recocha, la que va y se sienta a conversar en lugar de lavar, la civilizada que dice que por qué somos tan esclavas, haciendo oficio todo el tiempo, y dice que nos relajemos y se echa una décima (Mujer P).

El río en la vida de las comunidades afrodescendientes es un lugar que no solo atraviesa aspectos económicos, sino sociales y culturales, haciendo parte de la cotidianidad en las labores domésticas (Oslender, 1998) y en algunos rituales religiosos, como las valsadas donde se adornan varias canoas para el homenaje a la Virgen:

Entonces uno hace una paleta y ta, ta. Se busca una piedra grande y la monta que quede como este lado más alto y pa'cá, pa'donde escurra el agua más... Pero, eso sí, hay que saber paletiar, porque la paleta le quiebra mucho los botones y le daña el cierre. Y así, con el ritmo del pon, pon, va naciendo la canción y uno canta: Adiós canoa, me voy pa'Veté, rayando la aurora, me voy pa'Veté. Ay, pa'Veté, ay, pa'Veté... y también se echa una décima (Mujer Y).

Los testimonios muestran la importancia de abordar la identidad de estas comunidades teniendo presente el lugar, ya que generalmente se pasa por alto sus formas de vida en los lugares de llegada. Para la población desterrada forzosamente de sus territorios, tiene vital importancia en su cotidianidad el río, la comunidad y la familia, solo por citar algunos aspectos.

3.7. El Teatro en Escena

Con el surgimiento de la Ley 1448 de 2011 se reivindicó el lugar de las víctimas, para resarcir los daños sufridos en el marco del conflicto armado, a partir de la creación de un procedimiento de reparaciones administrativas y el proceso de restitución de tierras. Esta Ley generó el financiamiento de proyectos artísticos y creativos como medio para la recuperación de la memoria histórica, la reparación de las víctimas, la denuncia y sensibilización de los hechos de violencia ocurridos durante la guerra. En estos espacios, mediados por las artes y diversos procesos creativos, se acude a las tradiciones culturales para los procesos de recuperación de comunidades afectadas por la violencia, para reconstruir y restablecer la memoria colectiva (Oslender, 2003), bien sea por obras realizadas en interacción con poblaciones vulneradas o inspiradas en las vivencias de las víctimas.

Generalmente, estos eventos y proyectos están abiertos a público general, lo que implica que las obras —documental, cine, teatro, pintura, performance, música y danza—, casi siempre presentadas en espacios formales —museos, salas de teatro, cines, conciertos—, se muestran en eventos abiertos, para sensibilizar al público frente a las consecuencias de la violencia en Colombia, especialmente, ante el fenómeno del destierro y el exilio.

Ejemplo de esto son los montajes de diferentes compañías de teatro, o grupos que han surgido en los barrios y que, en convenio con el Estado, han realizado proyectos teatrales y artísticos para la recuperación de las víctimas del conflicto armado colombiano. Las obras realizadas parten de expresiones culturales propias, en las que la tradición oral se hace presente en canciones, décimas y diversos rituales que la población compone y representa en el escenario. De modo que el escenario propicia un intercambio entre las tradiciones rurales y urbanas que sufren transformaciones y, en muchos casos, se convierten en formas de resistencia que denuncian la violencia sufrida (Oslender, 2003).

De esta manera, la permanente convergencia de distintas violencias en el país propicia en las tres últimas décadas una producción artística ligada a la violencia, iniciando la búsqueda de nuevos lenguajes, no necesariamente desde la creación colectiva, sino también desde procesos individuales (Camacho, 2006). Ahí nacen diferentes proyectos teatrales, como, por ejemplo: “Teatro por la Paz”, un proyecto impulsado por la Diócesis de Tumaco y el Servicio Civil por la Paz, de la Asociación de Cooperación para el Desarrollo (AGEH) de Alemania. Esta iniciativa ha participado en algunas de las acciones conmemorativas lideradas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, que pretenden, a través del arte, restañar heridas de la guerra.

“Desde Adentro, teatro para la memoria y la sanación de las víctimas” es un grupo teatral conformado hace cuatro años, por víctimas del conflicto armado en Antioquia, que les ha permitido a sus integrantes representar sus vivencias en medio de la guerra y tramitar sus sentimientos de dolor de manera colectiva. “Casa Dulima”, organización de teatro, ha apostado a mantener viva la memoria histórica no institucional, trabajando con algunas víctimas del conflicto a través de la creación de audiovisuales como “¿Dónde están?”, “Cartas para renacer” y “Hasta encontrarlos” que han hecho posible conocer testimonios, tan fuertes como esperanzadores, para difundirlos en diferentes espacios, como festivales locales, Cuerpo Vibrátil y el Encuentro virtual de Teatro.

Existen otros procesos de trabajo a partir del teatro de mujeres que hacen posible la construcción de un espacio político, donde sus tradiciones orales se potencian en el escenario (Luna, 2011), entre los que se puede citar grupos artísticos como Teatro La Máscara y teatro La Mosca Negra. A partir de este trabajo se empiezan a generar eventos y festivales que posibilitan darse a conocer en otros espacios importantes para el teatro de mujeres, así como para otros géneros como el teatro afrodescendiente o teatro negro.

Ejemplo de esto es la “Expedición por el Éxodo” que se inicia en el año 2000, organizada por la Corporación Colombiana de teatro (CCT), y se ha venido realizando cada dos años, con el propósito de propiciar un espacio de diálogo, haciendo visible el problema del éxodo y el desplazamiento forzoso, posibilitando una reflexión amplia, polifónica, del éxodo desde el arte, que permita analizar tanto sus dimensiones problemáticas, como sus implicaciones en el campo de la cultura, la economía y la política.

Por otra parte, “Mujeres Arte y Parte en la Paz de Colombia”, es un proyecto que nace en el año 2005 con el propósito de trabajar con mujeres desterradas a partir de sus experiencias.

Este evento logra en su momento consolidar doce grupos de teatro de mujeres víctimas del destierro y mujeres de la periferia, en diferentes ciudades del país: Cali, Medellín, Barranquilla y Bogotá. Fue una propuesta con apoyo de instituciones internacionales como Magdalena Norway, asociación de mujeres de teatro y el auspicio de Fokus, de Noruega, y la Corporación Colombiana de Teatro.

En el marco de este proyecto se realizan diversos montajes teatrales que dan cuenta de la situación de violencia que vive el país y de la realidad que tienen que afrontar las mujeres desplazadas, víctimas de la violencia. El Festival de mujeres en escena por la paz es un evento internacional organizado por la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y sectores del Movimiento Social de Mujeres que cuenta con treinta ediciones. Se propone mostrar el trabajo de diversos grupos artísticos de mujeres (teatro, danza y performance) con el fin de generar una reflexión entre las mujeres artistas y el Movimiento Social de Mujeres por la Paz.

No obstante, las diferencias de método o enfoque, estos procesos, nacidos al inicio de la década del 2000, han tenido el propósito de mostrarles a entidades del gobierno, al público y a la comunidad internacional, el impacto que ha tenido la guerra en la vida de las mujeres y sus conexiones con un orden social patriarcal. Poco a poco, en diversos contextos, han logrado sensibilizar frente a las violencias de género en el conflicto armado, presionando para que el gobierno responda adecuada y oportunamente de acuerdo a como obliga la Ley 1448 de 2011 para prevenir, juzgar y reparar los daños asociados a ella (Centro Nacional de Memoria histórica, 2018).

3.8. “Aves Del Paraíso”: Teatro De Mujeres

Enmarcado en estos propósitos, en el año 2005 surge el grupo de teatro “Aves del paraíso”, orientado por el Teatro La Máscara de Cali, bajo la dirección de Lucy Bolaños. Este grupo de mujeres, desplazadas de la Costa Pacífica y ubicadas en el asentamiento Daniel Guillard del Distrito de Aguablanca, llega al teatro La Máscara por labor de la hermana Alba Stella Barreto (†), de La Fundación Paz y Bien, para encontrar una salida al dolor que padecían en ese momento por la pérdida de sus seres queridos y el desplazamiento de sus territorios, entre otras violencias de las que habían sido víctimas (Luna, 2011). El grupo está integrado por seis mujeres afrodescendientes, de diferentes edades, desplazadas de la costa pacífica y el Cauca:

abuelas, madres, hijas, nietas; aunque su participación fluctúa de acuerdo con su situación familiar, pues sus proyectos de vida son inestables, al carecer de opciones para habitar la ciudad con una decorosa calidad de vida.

Aves del paraíso ha realizado seis obras de creación colectiva en torno a la problemática de violencia que han vivido y continúan viviendo en Cali: “Nadie nos quita lo que llevamos por dentro”; “El solar”; “Tierra en guerra”; “Pacífica”; “Perdón y olvido” y “Un poema en el parque”.

En 2008, y hasta enero de 2010, el Teatro La Máscara entra en contacto con la Asociación Medina de Borgo San Lorenzo (Florenzia, Italia), una ONG que financia el proyecto “El teatro de género como instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia”, del cual participa el grupo “Aves del Paraíso”, como uno de los doce grupos del teatro de mujeres conformados en el país para trabajar con mujeres víctimas de violencia. Este proyecto permitió la realización de numerosos encuentros y presentaciones en distintas ciudades y ante un público diverso, al que las mujeres le hablan con su lenguaje propio, desde el lugar que les posibilita el teatro para ser escuchadas.

Posteriormente, “Aves del paraíso” pasó a ser dirigido por Susana Uribe, participando de algunos proyectos del Teatro La Máscara, donde además de obras de teatro de mujeres, han realizado acciones performativas en eventos artísticos teatrales y de instituciones estatales, en espacios de participación para la población desplazada.

En razón de la experiencia vivida, de la violencia sufrida como mujeres desterradas de uno de los entornos más violentos del país, así como de su resiliencia para encarar el dolor a través del proceso artístico, cuatro de las seis mujeres del grupo Aves del paraíso se convierten en la población con la que se trabajó esta investigación, por ser las actrices más antiguas y activas de este grupo. Ellas ingresan al teatro cinco años después de haber sido expulsadas de sus tierras y de habitar en la ciudad, y completan diez años de actividad teatral continúa con este grupo de teatro, ganando el reconocimiento del Teatro La Máscara como aliadas de un trabajo en que no solo las une el teatro, sino la historia de violencia que marca sus vidas; lo que las hace amigas, cómplices y compañeras de escena. Posteriormente, su vinculación al teatro fue esporádica, cuando eran invitadas para participar en alguna actividad específica y actualmente no tienen ningún tipo de vinculación.

3.9. Ficha Técnica de la obra: “El Solar”¹¹

El texto o libreto de la obra, es transcripción fidedigna de la grabación realizada en video¹² de la puesta en escena de la obra *El solar*, el día 26 de noviembre de 2007 en Santiago de Cali. Es necesaria esta aclaración respecto al texto, ya que para la representación las mujeres intérpretes no cuentan con un libreto, como en general se acostumbra en el ámbito del oficio teatral. Así, pues, los diálogos parten no de un texto dramático sino del ‘texto del espectáculo’, entendido como:

El conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son *comunicados* en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; lo que significa que tanto su producción como su recepción se produce necesariamente en el espacio y en el tiempo (García J. L., 2012, pág. 36).

Dado el carácter vivo del texto del espectáculo, se entiende que puede sufrir cambios en cada puesta en escena. No obstante, con el fin de poder acometer su estudio y análisis, se ha llevado a cabo la transcripción que a continuación se presenta. Así, entonces, la composición por escenas, las acotaciones espaciales, las didascalias e indicaciones de montaje que aparecen en el texto, han sido escritas a partir de un riguroso examen del visionado de la obra y, en consecuencia, se convierten, más que una indicación para las actoras, en soporte del proceso de análisis de esta investigación. Esto quiere decir que más allá de un libreto, el texto es de por sí un documento que sirve a un propósito ya no del oficio teatral, sino de la disciplina de estudio. Por otra parte, volviendo al espectáculo, al hecho escénico:

Dos criterios permiten definir el teatro como clase de espectáculo: la *situación comunicativa* y la *convención representativa* propias del mismo. La primera viene determinada por el hecho de considerar el espectáculo de actuación por excelencia, y se centra en la atribución del estatuto de *sujetos*, en plenitud y con exclusividad, a los

¹¹ La caracterización de los personajes y el libreto de la obra serán anexos en este documento.

¹² Luna M., L. E. (2018) *El solar*. Video, 15". Cali. S/P. La transcripción ha sido realizada por Luz Elena Luna. Las didascalias y acotaciones de la escena, han sido anotadas de acuerdo con el visionado de la obra.

actores y al público, efectiva y necesariamente *presentes* en el espacio y en el tiempo del intercambio espectacular. (García J. L., 2012, pág. 37).

Estos sujetos se ven funcionalmente enfrentados y figuran como opuestos en una relación que soporta, mientras se mantiene, el acto teatral.

Autoría del texto: Construcción Colectiva.

Directoras de la puesta en escena:

- **Lucy Bolaños:**

Directora del teatro “La Máscara”, actriz y dramaturga. Su escuela en teatro fue el Teatro Experimental de Cali —TEC—, ha sido pionera del teatro de género en Colombia y tiene un gran acumulado con mujeres de sectores populares. Fue quien les abrió las puertas del mundo del teatro a estas mujeres, trabajando con ellas el primer año. Conformó el grupo “Aves del paraíso” y lo acompaña de manera permanente en la codirección durante los tres primeros años, en los que se montó la obra de teatro “El solar”.

- **Susana Uribe Bolaños:**

Directora, actriz, dramaturga y docente. Hija de padres actores, razón por la cual toda su vida ha estado vinculada al mundo del teatro, en especial al Teatro “La Máscara”. Estudió Artes Escénicas en la Universidad del Valle y se vincula al grupo “Aves del Paraíso” desde el año 2006. Actualmente es la directora del teatro “La Máscara”, dirige sus propios montajes, es actriz y docente universitaria.

La Obra

“El Solar” es una obra teatral de construcción colectiva, actuada por mujeres afrodescendientes, actrices naturales, que llegaron a la ciudad de Cali desterradas de sus zonas de origen, provenientes de diferentes lugares de la Costa Pacífica colombiana. Fue la segunda obra realizada por el grupo *Aves del paraíso*, del Teatro La Máscara, en el año 2006, época en la que este grupo de mujeres estaba en el tránsito de adaptación a nuevas formas de vida que les imponía la ciudad; el suceso del desplazamiento estaba aún muy presente y lo vivían con mucho dolor. Estos sentimientos y experiencias por las que atravesaban las mujeres en ese momento de

su vida, fueron determinantes para la elección del tema de la obra: el drama de la convivencia en el albergue Daniel Guillard.

El albergue “Daniel Guillard” se ubicó en una antigua cancha de barro que fue adaptada de manera improvisada, con divisiones de plástico y cartón a modo de cerramiento, para que aproximadamente cuatrocientas (400) personas habitaran allí transitoriamente, mientras el gobierno las reubicaba. Ese lugar se convirtió en su hogar durante un periodo de cinco (5) años, aproximadamente, hasta que el gobierno le asignó vivienda a cada una de las familias en los barrios de mayor índice de violencia en la ciudad.

“El Solar” es una obra donde las mujeres, actrices naturales, cuentan en el escenario su propia historia, lo más fielmente posible a los hechos narrados, aspecto particular en el teatro de mujeres, más ligado a un teatro documental (Cornago, 2009) que borra la línea entre lo público y lo privado, por el hecho de narrar sus vivencias que, como mujeres negras desplazadas, viven cotidianamente en el albergue.

Tema

El tema central de la obra es el conflicto cotidiano que diariamente persiste entre las mujeres que habitan en el albergue Daniel Guillard, por el difícil acceso a un bien básico sanitario: el agua; en este caso, punto de encuentro en los tres (3) únicos lavaderos que hay en él.

Argumento

En un albergue ubicado en el Distrito de Aguablanca de Cali, habitan numerosas familias, en su mayoría desplazadas forzosamente; diariamente, las mujeres enfrentan diversos conflictos en medio del hacinamiento y la precariedad del lugar para suplir sus necesidades, una de ellas la del lavado diario, por el que surgen tensiones constantes, debidas a la falta de respeto de los turnos, a la priorización de necesidades, a las formas de trato, a las diferencias etarias y al temor a ser atacadas, entre otros aspectos, que ‘ordenan’ parte de la vida de esa colectividad de identidades heterogéneas. Así, ese reducido espacio se convierte en ‘un campo de batalla’ entre las mujeres, encargadas de las labores de higiene: una ola que va creciendo y que deja a la vista motivos, dolores, solidaridades y formas de empatía o distanciamiento, con las que encaran sus dificultades en ese entorno de gentes extrañas. No obstante, al final del día, en un giro temporal y cultural, ese espacio de disputa se convierte en lugar de encuentro donde niñas, jóvenes y adultas

se reúnen alrededor de la música y el baile, para recordar sus tradiciones orales, transformándolas para adaptarlas a su nueva realidad.

Contexto

El espacio propio de las mujeres-actoras de la obra es un espacio rural, amplio, en el que “hay lugar para todos”; el tiempo, asimismo, se reconoce por una cotidianidad en la que los ciclos anuales, las celebraciones, etc., dan paso a una vivencia del cuerpo que se expresa abierta, alegre y generosamente, en una economía en la que los recursos son producto del trabajo y su circulación está basada en relaciones colectivas, de comunidad. Entre esos recursos está el agua del río, donde el hecho de lavar es una oportunidad de encuentro.

Contrariamente, en el albergue el espacio se acota al máximo, el tiempo es el del día a día, el cuerpo queda condicionado a las tareas cotidianas en sus rutinas de higiene ‘urbana’, por ejemplo, y los escasos recursos se ‘pelean’, so pena de perderlos ante las necesidades de una muchedumbre necesitada.

Dadas estas condiciones, en las que, así como se lucha por los recursos materiales hay que luchar igualmente por un reconocimiento cada vez más esquivo, el teatro, sus herramientas, sus modos de enunciar y de denunciar artísticamente, pasa a convertirse en lo que podría llamarse un ‘dispositivo de acción’ para la divulgación del drama. Específicamente, el teatro de mujeres, cuyas características se desglosan en el marco teórico de este trabajo.

4. Aspectos Teóricos. Escenarios desde la Platea

Si la banalidad de la violencia puede explicar las maneras cómo una sociedad ha llegado lentamente a percibir la violencia como algo normal, entonces yo afirmaré en la misma línea, que existe un peligro de que en la sociedad colombiana eche raíces una *banalidad del desplazamiento* que actúe como barrera mental a emprender la acción colectiva contra esta condición deshumanizadora. (Oslender, 2010, pág. 146).

Violencias, discriminaciones, destierro, identidades de género, teatro de mujeres; estos términos profundos, encarnados en las experiencias de mujeres negras, fundamentales en esta investigación, son entretejidos en el presente apartado teórico. Para su construcción se proponen autoras y autores que convergen en la necesidad de resignificar y deconstruir conceptos, cuestionando el esencialismo y todo aquello que se instale como algo determinado, invariable y fijo (Scott & Lamas, Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista., 1992), tanto en las experiencias como en la teorización sobre ellas. En este sentido, los aportes del feminismo negro, decolonial también serán claves, en tanto enfoques que ponen luz no solo en el carácter de deconstrucción y cambio de las identidades, sino en las desigualdades y las violencias que se ignoran en las teorías que deciden privilegiar ciertas categorías sobre otras.

4.1. Género, Raza- Etnia y Clase: Injusticia en el Destierro

El tema de la identidad de género y sus implicaciones surge con la modernidad, generando transformaciones en el pensamiento de las personas y en las formas de reconocimiento, a partir de categorías interconectadas, principalmente clase, raza -etnia. Según Charles Taylor (1996, citado por Castellanos, Grueso, & Rodríguez, 2009) hacia el final del siglo XVIII, en las sociedades pre modernas, la identidad estaba ligada al status y al honor, conferido a una persona por su pertenencia a un estrato socioeconómico y/o a un linaje, marcando de esta

manera las jerarquías dentro de un orden social. Con la Ilustración y estos ideales de igualdad y libertad política, emergen sobre el escenario público diversos movimientos sociales que luchan contra la discriminación, construyendo una nueva forma de construir la identidad ligada a la noción de interacción entre relaciones sociales y subjetividades (Castellanos, Grueso & Rodríguez, 2009) que problematizaban el principio de igualdad. En la era moderna en América, después de la conquista y colonización europea, donde se gesta fuertemente la sociedad de clases, los sujetos serán clasificados también por raza y etnia (Young, 2000).

Aparece entonces el interés por indagar sobre la identidad individual, donde la posición social puede cambiar y este sentido, la identidad deja de ser algo con lo que las personas nacen, volviéndose el sujeto el único responsable de su lugar en la sociedad (Hall, 1996). Este ideal filosófico en una sociedad de clases termina naturalizando ideológicamente las desigualdades socioeconómicas como producto de la cultura y reproduciendo las diferencias de clase justificadas en “supuestos hechos biológicos de las diferencias de raza y clase” (Stolcke, 2000, pág. 42).

Desde esta perspectiva y bajo la mirada de una sociedad libre donde se tienen las mismas oportunidades, se oculta el carácter estructural de las desigualdades, dando por sentado que, si las poblaciones racializadas que históricamente han sido excluidas y marginalizadas por los discursos y las prácticas que construye la institucionalidad, no aprovechan las oportunidades que la sociedad parece brindarles a través de diferentes programas asistencialistas, se debe a particularidades propias de su cultura que son asociadas a la naturaleza biológica y no a unas estructuras socioeconómicas, como por ejemplo el imaginario de que es gente perezosa. Entonces, esta idea de un individuo libre que se hace a sí mismo no elimina los vínculos ligados a la condición social, estos continúan determinando, en gran medida, la identidad del individuo (Stolcke, 2000).

Entonces bajo un imaginario socialmente construido donde se supone que todas las personas son libres y se hacen su propio destino, en momentos de crisis, este discurso se agudiza bajo un discurso discriminatorio que recae sobre la condición social de los sectores no privilegiados, justificando su condición, ligada a una incapacidad hereditaria (Stolcke, 2000), cultural de no aprovechar ciertas condiciones brindadas.

Esta ilusión de igualdad, oculta las desigualdades sociales propias de una estructura social, económica y política; por ejemplo, muchas de las mujeres racializadas que habitan la

ciudad porque fueron desterradas de sus zonas de origen, aún después de mucho tiempo de haber sido exiliadas de sus territorios, siguen siendo una de las poblaciones más pobres de las ciudades, viviendo de la economía informal y habitando los barrios más estigmatizados y deprimidos, factores estos que perpetúan su condición de clase, íntimamente ligada a su pertenencia étnico-racial.

Ahora bien, en algunos debates en torno a la identidad ha tomado fuerza el concepto de raza, por convertirse en una categoría que clasifica los seres humanos en relación a sus características fenotípicas o biológicas que se heredan (Stavenhagen, 1992). Este aspecto ha sido objeto de discusiones académicas, trayendo como resultado que la categoría “raza” sea sustituida por la de “etnia” bajo la argumentación de que la identidad de estos grupos no se sustenta en aspectos meramente biológicos, sino culturales e históricos.

Generalmente se dice que hablar de raza es hablar de construcciones sociales, categorías que se construyen en un discurso acerca de la apariencia física; pero el asunto está en el hecho de que estos aspectos fenotípicos han tenido diferentes lecturas permeadas por las relaciones coloniales (Wade, 1997). En cuanto a lo étnico, este concepto se atribuye a las diferencias culturales e involucra más el territorio y lo colectivo, de allí que ubicar a las personas dentro de su lugar de origen es ya un marco identitario en ellas.

La sustitución del término “raza” por “etnicidad” tiene consecuencias que tienden a minimizar o invisibilizar el fenómeno del racismo, es decir, que las discriminaciones y exclusiones eran justificadas sólo ideológicamente, “atribuyéndolas a supuestas deficiencias morales e intelectuales raciales y hereditarias” (Stolcke, 2000, pág. 36) y no a la identificación de características físicas culturalmente estigmatizadas. En este debate Stavenhagen (1992) argumenta que “la raza existe solamente en la medida en que las diferencias biológicas adquieren significado en términos de los valores culturales y la acción social de una sociedad” (pág. 61); así que los grupos raciales construyen relaciones con los demás bajo unos discursos que los construyen y los estigmatizan.

En este aspecto, si bien es cierto que el uso de este concepto (raza) puede caer en categorizaciones al reconocer que efectivamente existen agrupaciones o divisiones biológicas, abstenerse de usarlo no ayuda ni desaparece la discriminación existente con respecto a los imaginarios que termina justificando las desigualdades sociales, políticas y culturales que viven las poblaciones negras, puesto que es justamente sobre la idea o noción de raza que se construye

el racismo (Curiel, 2008; Wade, 1997). De allí que hablar de lo étnico-racial pueda ser lo más apropiado, teniendo en cuenta que particularmente “en Colombia, en vista de que la diferencia racial es muy especializada, las identidades étnicas y raciales están con frecuencia, estrechamente entrelazadas” (Wade, 1997, pág.18).

Es importante comprender que estas concepciones de raza y etnia que terminan construyendo miradas estereotipadas de personas y comunidades, es una forma de jerarquización y dominación (Vergara, 2014) que aún se conserva desde la colonia, bajo el supuesto de cuerpos inferiores y superiores, por esta razón es necesario abordar el tema de la “colonialidad del poder”, la cual introduce la clasificación social de la población en términos de raza dentro del sistema capitalista global.

Al respecto, Quijano (2001) sostiene que la idea de raza nace con la conquista de América, ligada en un principio a las diferencias fenotípicas entre los conquistados y conquistadores; así se establecieron los indios, mestizos, negros, como razas inferiores colonizadas, en relación a los españoles, hombres blancos conquistadores. Esta distinción sirvió como justificación para las formas de control y explotación del trabajo, las cuales giraron alrededor de la relación capital/salario y del mercado mundial; entonces aparece: la esclavitud, la servidumbre y el intercambio de trabajo: la invención de la raza es un giro profundo, un pivotar el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación (Lugones, 2008).

La colonialidad del poder en la intersección raza- género se construye de forma particular, bajo el concepto de que la naturaleza es propia de seres inferiores que no razonan y por tanto son más primitivos; los seres superiores son almas, sujetos racionales (Quijano, 2001).

Así, desde el punto de vista de la misión civilizadora, los varones colonizados eran comparados y en esa medida juzgados de acuerdo al hombre europeo y las mujeres en relación a las mujeres europeas que eran lo contrario de los hombres: mujeres delicadas cuya función principal era la procreación y continuidad de la raza. Esta dicotomía jerárquica se convirtió también en una herramienta para normativizar la conducta de los no humanos, quienes eran vistos como “aberraciones a la perfección humana masculina” (Lugones, 2011, pág. 107). Para esta autora el término colonialidad hace referencia:

no solo a una clasificación de pueblos en términos de colonialidad de poder y del género, sino también el proceso de reducción activa de las personas, la deshumanización que los

hace aptos para la clasificación, el proceso de subjetificación, el intento de convertir a los colonizados en menos que seres humanos (Lugones, 2011, pág. 108).

Con lo anterior, la autora argumenta que “mujer colonizada” no existe como categoría, ya que ni siquiera era una mujer y que la colonialidad del género aún convive entre nosotros y está presente en la intersección de género/clase/raza.

La resistencia, según la autora, es la tensión entre subjetificación¹³ y subjetividad¹⁴ activa; esta última es expresada infra-políticamente, más que en una política de lo público, donde lo infra político es también una política de la resistencia y muestra oprimidos que se resisten al poder hegemónico, creando nuevos significados y organizaciones sociales. Con la conquista surgen entonces las identidades raciales, construyendo las formas más efectivas de dominación social: el acceso sexual, el control de la autoridad, la subjetividad/intersubjetividad; instalando las experiencias de las personas bajo este control del poder (Castellanos, 2003, pág. 79); de esta manera, se condenó la sexualidad de las mujeres colonizadas al ser consideradas como pecaminosas, y sus saberes por considerarlas brujería, las cuales estaban ligadas a sus creencias y cosmovisión del mundo, tales como: la siembra, al cuidado de la naturaleza, rituales, etc. (Lugones, 2011).

Es así como con la colonialidad, la raza se convirtió en un criterio fundamental para las relaciones sociales, por ejemplo, en la división del trabajo, el trabajo no asalariado estaba reservado para los no blancos; así se instala el capitalismo basado en la dicotomía colonial-eurocentrado o primitivo-moderno, donde las mujeres negras o no blancas fueron excluidas del poder (Quijano, 2001).

Aunque algunas autoras (Paredes, 2008; Segato, 2014) defienden la idea de que el patriarcado ya existía en algunas comunidades antes de la colonización y, por tanto, las relaciones injustas entre hombres y mujeres no llegaron con la colonia; sin embargo, la colonialidad de género como concepto permite entender muchas de las experiencias de discriminación que viven actualmente las mujeres negras o afrodescendientes que llegan a las ciudades desterradas y que en los contextos urbanos, además de la categoría de género, pasan

¹³ “Término acuñado por Foucault y se remite a la construcción de sujetos por la acción de prácticas y discursos de poder, a menudo relacionados por la sexualidad y la dominación”. (N. de la T.) pág. 108.

¹⁴ [...] capta el sentido mínimo de agencia de aquel que se resiste a múltiples opresiones [...] lo que le da vida a su agencia es permanecer en comunidades impuras. (N. de la T.) pág. 109.

por categorías de raza y clase (Giraldo & Hurtado, 2001), al ser consideradas mujeres ignorantes, con unos saberes primitivos o atrasados, quienes siguiendo unos imaginarios de modernidad, empiezan a cambiar sus identidades e incluso sus formas de comunicación, por otras más ligadas al discurso hegemónico que privilegia la mujer blanca, citadina.

De acuerdo a lo anterior, la discriminación y el racismo son conceptos que van ligados (Mosquera, Claudio, & Arévalo, 2007) y designan el hecho de actuar con la intención de realizar distinciones injustas relacionadas a una pertenencia étnica o racial (Jackson, S, T, Brown, & Kirby, 1998); es así como el racismo es considerado:

Una ideología, una estructura y un proceso; donde las desigualdades inherentes a la estructura social más amplia se relacionan, de manera determinista, con factores biológicos y culturales atribuidos a quienes son considerados como pertenecientes a una “raza” o un grupo “étnico” diferente” (Essed, 2010, pág. 137).

Estructura en tanto es reproducido por el sistema mediante la asignación y priorización de recursos y la aplicación de leyes y normas; por esta razón las comunidades negras o afrodescendientes de las zonas rurales tienen un desarrollo más lento comparado con las zonas rurales; pues el Estado hace poca presencia y una vez las personas provenientes de zonas rurales llegan a la ciudad, los avances para que estas poblaciones tengan los mismos beneficios que el resto de la población urbana, también es lento y no se logran resultados efectivos.

Esto permite comprender que el racismo está presente y se naturaliza desde el colonialismo donde el genocidio entendido como el exterminio de un grupo étnico, hace parte de las estrategias del Estado, ligadas a intereses políticos y económicos para justificar diversas violencias contra las comunidades afrodescendientes, como el despojo, la muerte, el terror entre otras muchas violencias que sistemática y simultáneamente ha sufrido estas poblaciones (Arboleda, 2019). Desde esta perspectiva, el concepto de necropolítica acuñado por el filósofo Achille Mbembe (2012) es relevante puesto que expone desde el modelo colonialista, las formas contemporáneas como la soberanía, representada en el Estado, tiene el poder para administrar la muerte, es decir, decide “quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no” (pág. 46).

Por esta razón algunos autores hablan de genocidio racista (Duncan 1986; Arboleda, 2019), lo que ubica al racismo en un lugar estructural que va “más allá del discurso formal biologicista que tiende a diluir en las diferencias la racionalidad económica y política de las destrucciones y las invasiones” (Arboleda, 2019, pág. 95).

De esta manera, el racismo moderno gira en torno al Estado y su autoridad; es un proceso sistemático que va configurando prácticas y discursos cotidianos que se vuelven “normales” o “naturales” (Essed, 2010); esta mirada frente al racismo rompe con conceptos fijos y permite entenderlo de acuerdo a situaciones específicas, derivadas de experiencias particulares, denominado por Essed (2010) como “racismo cotidiano”; pero también, pensado como proceso histórico colonial, como una diáspora en tanto se sigue perpetuando con el destierro de las comunidades negras de sus zonas de origen, los asesinatos, las violencias cometidas actualmente en Colombia (Vergara, 2014; Arboleda, 2019). Entonces, bajo esta perspectiva, el racismo es consecuencia de una estructura social que se gobierna desde las instituciones políticas e instala unas maneras de actuar y pensar donde entran en juego relaciones de poder.

Por esta razón, la idea de poder como algo perteneciente a un grupo, es importante para comprender las experiencias de mujeres afrodescendientes desterradas dentro de sus contextos cotidianos como, por ejemplo, el barrio donde ellas llegaron a reubicarse en la ciudad, donde había ya un imaginario construido sobre esta población negra que llegaba de habitar zonas rurales, la cual se consideraba atrasada, ignorante y además peligrosa porque llegaban de zonas donde se relacionaban con diversos grupos armados. Este pensamiento generalizado construye constantemente situaciones de discriminación y racismos que termina mermando las posibilidades de ingreso a la vida laboral dentro de la ciudad y la construcción de un nuevo proyecto de vida para ellas.

4.2. Las Identidades de Género en el Escenario Cotidiano

Ahora bien, para Hall (1996) el concepto de identidad en esta época moderna está cada vez más fragmentado y se construye de múltiples maneras, rompiendo incluso el carácter relativamente estable de poblaciones y culturas rurales que han sufrido procesos migratorios. Estas identidades en tránsito se construyen dentro de los nuevos discursos que empiezan a representarlas en los lugares donde llegan; de esta manera, las identidades se reinventan en sus

propias tradiciones. Por eso las identidades de las mujeres desterradas afrodescendientes, se construyen a través del discurso y las prácticas, en un juego de poder y exclusión y que “operan por negación o ausencia de los ideales femeninos tradicionales” (Camacho, 2004, pág. 171).

Al respecto, Butler (1990) llama la atención sobre el hecho de que el feminismo ha logrado con éxito romper con la categoría de mujer establecida socialmente para hablar de ella de manera específica, reconstruir su historia sin universalidades, pero allí el feminismo corre el riesgo de que esa nueva categoría que ha construido, en su afán por visibilizar “la mujer”, no represente tampoco la vida concreta de las mujeres, cayendo en categorías binarias de hombre / mujer. Por muchos esfuerzos que hay de historizar la vida de las mujeres, hay una tendencia a recogerlas en una entidad colectiva que termina borrando las diferencias:

No se trata simplemente de que las mujeres tuvieran distintas posibilidades en sus vidas, sino que “las mujeres” es algo distinto en cada uno de estos momentos. No hay una esencia de ser mujer (o de ser hombre) que aporte un sujeto estable para nuestras historias; sólo existen iteraciones sucesivas de una palabra que no tiene un referente fijo y por lo tanto no significa siempre lo mismo. Fue la política feminista la que llevó a “las mujeres” a ser vistas como un objeto de investigación histórica (Scott, 2011, pág. 99).

La historiadora Joan Scott (2009) ofrece una crítica sobre la forma como en algunas investigaciones se ha unificado la identidad de las mujeres construyendo la ficción de que feministas de diferentes épocas, territorios, propósitos políticos diferentes, se identifican entre sí, creando la ilusión de que su lucha política es una repetición de hechos históricos vividos por otros sujetos anteriores, sobre todo aquellos que luchaban por derechos similares. Al respecto, el género como categoría —y en este caso, el vocablo “mujeres”— debe servir para ir más allá de las categorías fijas hombre, mujer y cuestionarlos.

debe servir para pensar críticamente sobre cómo los significados de los cuerpos sexuados se producen en relación el uno con el otro y cómo estos significados cambian (...) el énfasis debe ponerse no en los roles asignados a las mujeres y los hombres, sino a la construcción de la diferencia sexual entre sí (Scott, 2011, pág. 98).

Lo anterior lleva a cuestionar la idea de una identidad igual a través el tiempo. La identificación entonces —aquella producida por la identidad—, se revela como un eco de fantasía, representado repetidamente a lo largo del tiempo y por generaciones, el proceso por el cual se forma a los sujetos como actores sociales y políticos: “la identidad como un fenómeno continuo, coherente, histórico, se revela como fantasía, una fantasía que borra las divisiones y las discontinuidades, las ausencias y diferencias que separan a los sujetos en el tiempo (Scott, 2009, pág. 8).

Sostiene que este término trata de la ficción, construida como mecanismo para reforzar la identidad personal, de que una figura histórica es pertinente para la experiencia de determinadas sujetas, a pesar de que la distancia en tiempo, espacio y cultura hace improbable que las experiencias de esa figura sean pertinentes para quien recurre ideológicamente a ella. La autora menciona dos figuras que son recurrentes en los discursos de las feministas que han sido estudiadas por las historiadoras: la mujer oradora, la que habla en público y así transgrede la norma de que la mujer debe permanecer en la esfera privada, y la madre que sana, una imagen que ha servido para construir una identidad de la mujer feminista que reproduce muchos esquemas patriarcales. Estas fantasías han sido constantes en los discursos de las mujeres feministas, en un esfuerzo por crear una nueva identidad femenina por fuera de las imposiciones sociales.

Este aspecto es importante para esta investigación porque cuando el teatro de mujeres escenifica la vida de las mujeres racializadas desterradas por causa del conflicto armado colombiano, y son ellas mismas las que cuentan sus historias en un escenario, se puede correr el riesgo de reproducir una identidad que estereotipa y discrimina a esta población, bajo unos estereotipos contruidos y avalados por el discurso cotidiano.

En este aspecto, Lugones (2008) analiza la opresión de las mujeres de color y cuestiona la noción de mujer instalada por el feminismo blanco burgués. Esa autora brinda herramientas para releer el sistema de género colonial/moderno para entender el sometimiento tanto de hombres como de las diversas mujeres en diferentes ámbitos de la existencia. De allí que su propuesta del locus fragmentado oprimir- resistir será relevante para esta investigación, puesto que esta autora expone que las mujeres asumen y se resisten al proceso de deshumanización percibiendo doblemente su realidad. De acuerdo a esto, las mujeres no sólo nos remiten a un relato de

opresión, sino que muestran también una forma de transformar y trascender dicho relato (Lugones, 2011).

4.3. Interseccionalidad: Un Enfoque para las Injusticias de las Desterradas

El concepto de interseccionalidad conecta los asuntos centrales de los anteriores componentes del presente capítulo; se retoma en este de forma particular, porque es importante precisar las claves que aporta como perspectiva feminista, para visibilizar en el análisis de los discursos de las mujeres, sobre las formas de opresión que han marcado sus experiencias, aquello que no se ve cuando las categorías de clase, género raza y sexualidad se conceptualizan por separado (Lugones, 2008).

Crenshaw (1995) introduce el término interseccionalidad a final de la década de los ochenta y lo define como un sistema conformado por complejas estructuras de opresión múltiples y simultáneas que impiden o dificultan las posibilidades de resistencia; de esta manera, al trabajar esta investigación desde las tres categorías: género, raza o etnia y clase se trata de comprender de qué manera diferentes sistemas de opresión se conectan en diferentes contextos y realidades sociales que configuran las experiencias individuales y las relaciones de poder particulares en las cuatro mujeres, objeto de estudio de esta investigación. No se trata solamente de una separación de las categorías, se trata de identificar en donde se interrelacionan las diferentes formas de poder y discriminación que han sido ignoradas y que origina la indiferencia cotidiana frente a la violencia contra las mujeres negras o afrodescendientes, fruto de las desigualdades y discriminaciones sociales y raciales (Dorlin, 2008; Lugones, 2008):

Los análisis interseccionales ponen de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres y, en segundo lugar, la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud (Viveros, 2016, pág. 8).

El ejercicio de intersección para el análisis, “al poner el foco en la vida de las personas abre espacio para análisis mucho más alternativos sobre estos fenómenos” (Collins & Bilge,

2019, pág. 28), visibiliza lo que no se ve, lo que se esconde bajo un orden social que se vuelve cotidiano como, por ejemplo, los imaginarios culturales, que clasifican y construyen socialmente las identidades y las experiencias de vida de las mujeres afrodescendientes, desterradas de sus territorios, al igual que sus luchas por transformar relaciones de poder que las oprimen (Davis, 2012), una vez llegan a la ciudad y son captadas por un nuevo orden social, colonial moderno.

Estas realidades, desde una mirada interseccional, permite el reconocimiento de identidades fluidas y cambiantes en mujeres no blancas, desterradas y habitantes de zonas urbanas, que bien podrían ser señaladas de “abyectas” y “disidentes”, para comprenderlas desde un estudio ligado a otras relaciones de poder y dominación (Foucault, 1979) que las marginan, tales como: el racismo, el clasismo, el heterosexismo, la xenofobia, entre otras categorías (Curiel, 2007).

Tal vez uno de los aportes más importantes que hace la interseccionalidad, es que permite deconstruir la categoría hegemónica de “mujer” y mirarla a la luz de experiencias y contextos particulares que permitan un lugar abierto a la pregunta (Viveros, 2007); es decir, problematiza la categoría de género y que para este caso, resalta las experiencias particulares de las mujeres racializadas desterradas, dando un lugar más complejo a la violencia sistemática que sufren, debido a una estructura que genera desigualdad económica social y que no puede ser analizada solamente desde una sola categoría, sino que también hay que considerar la clase, lo étnica racial y el género (Collins, 2019). De allí los aportes teóricos y metodológicos que hacen valiosa la interseccionalidad en los diferentes estudios sobre mujeres y sus experiencias de desigualdad y resistencia (Magliano, 2015).

Por otro lado, al hablar de interseccionalidad es importante también tener presente la posición de la investigadora frente al tema investigado y su relación con las personas con las que realiza este estudio, puesto que como investigación, está muy ligado a las luchas y movimientos sociales que dieron lugar a la investigación crítica, en tanto está comprometida, no solo con visibilizar y exponer las desigualdades e injusticias sociales desde diferentes categorías, sino que también la interseccionalidad vincula la teoría y la práctica, al ser una estrategia analítica para acercarse a comprender la vida, a través de las experiencias y las luchas de estas mujeres representadas en el teatro, como espacio que les ha recuperado la palabra (Collins & Bilge, 2019).

4.4. Violencia Contra las Mujeres: Experiencia Común en el Destierro

La violencia contra las mujeres se construye en un orden social que legitima actos que menoscaban la calidad de vida de las mujeres bajo una ideología impuesta socialmente, donde las mujeres son inferiores a los hombres y los hombres son agresivos y superiores, esto desde una relación sexo-género, que según Young (1990), son imaginarios impuestos por las instituciones políticas del Estado. Esto configura una matriz heterosexual que al incluir la intersección étnica y de clase como variable de exclusión, permite visibilizar las violencias que viven a diario las mujeres negras o afrodescendientes, no solo desde el patriarcado donde están subordinadas también a los hombres negros, sino desde una sociedad que las excluye como parte de una historia que la colonialidad moderna agudizó (Segato, 2014).

Cuando lo colonial moderno se cruza con las relaciones de género que se tenían en la aldea, se genera una modificación peligrosa que se esconde bajo los mismos códigos pero con contenidos diferentes (Segato, 2014); en este sentido, los oficios de los hombres por fuera de casa continuaron en la colonia, tales como: cazar, negociar e ir a la guerra, convirtiéndolos en los interlocutores privilegiados con los colonizadores, ocasionando que las mujeres perdieran poder político donde lo tenían y promoviendo su domesticación al quedar sujetas solo al espacio privado de la casa, situación que favorecía la empresa colonial (Gautier, 2005). Esta situación genera cambios en las relaciones de género donde, por ejemplo, la sexualidad y la moralidad sobre el cuerpo de las mujeres, que antes no existía, las reduce a objeto sexual, volviéndose vulnerables a la violencia masculina.

Desde una mirada colonizadora, estos cuerpos negros o racializados son considerados en el imaginario cotidiano como cuerpos abyectos, e incluso considerados cuerpos “feos”, dejándolos en un lugar de vulnerabilidad constantemente a la violencia física y al acoso sistemático que se da gracias a un contexto que hace posible que los actos de violencia cotidianos se conviertan en una práctica social (Young, 2000). El hecho de que sea sistemático hace que esa población vulnerable a la violencia viva constantemente bajo amenaza de ser violentada, expuesta a cualquier tipo de actos que son tolerados o legitimados socialmente; e incluso si los victimarios son capturados no hay mayores represalias jurídicas ni sociales contra ellos.

Al mirar las violencias de estas mujeres desde la intersección género, raza y clase, se puede visibilizar las violencias a las se enfrentan estas mujeres campesinas al llegar a contextos urbanos y globalizados, donde experimentan violencias múltiples y simultáneas producto del racismo cotidiano (Essed, 2010) que se naturaliza dentro de la cultura, escondiéndose bajo un rechazo formal institucional frente a cualquier manifestación de esta población (Meertens, 2008); o peor aún, aprovechando su condición de mujeres negras, solas, sin recursos, extranjeras, migrantes con una cosmovisión y formas de ver la vida bastante alejadas de las lógicas urbanas, para cometer contra ellas y su familia todo tipo de violencias e injusticias que se quedan en la impunidad y en el silencio. Violencias que ellas mismas no alcanzan a comprender y solo aceptan sin más, como un designio divino.

Las violencias sistemáticas que recaen sobre estas mujeres afrodescendientes desterradas, una vez instaladas en la ciudad exponen, como lo plantea Judith Butler (2006a), el carácter de vulnerabilidad de ellas en relación con las personas que habitan la ciudad; sus vidas pueden ser eliminadas sin más, por la acción de otros. En este caso se puede hablar de un racismo, no solo por aspectos fenotípicos, sino que, además, esto hace que esos cuerpos de esas mujeres sean considerados inferiores y, por tanto, “vaciados” de cualquier posibilidad de dar, incluso de responder frente a la violencia (Vergara, 2014). Es una vulnerabilidad que se hace más fuerte cuando el contexto genera estas condiciones, como el caso colombiano en el que la violencia se convierte en una forma de vida, de relacionarse con los demás y los medios para contrarrestarla son insuficientes. Entonces, ¿qué hace que unos cuerpos sean más vulnerables que otros? (Butler, 2006a).

Al respecto, Bourdieu (2000) expresa que la dominación masculina está ligada a la violencia simbólica, la cual está presente en lo cotidiano de manera natural, es invisible y se ejerce a través de un principio simbólico conocido y admitido por el dominador y el dominado. Este reconocimiento se ve representado en el sentido común, en un consenso que él denomina *doxa*; este proceso inconsciente hace parte del contexto cultural e histórico y es lo que permite que a las mujeres se les impongan ciertas prácticas donde terminan siendo siempre dominadas y que ellas aceptan e incluso justifican. De allí que no sea fácil eliminar la violencia simbólica ya que su eficacia está adherida en lo más profundo e íntimo de los cuerpos como esquemas de percepción:

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o en otras palabras cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que les ha impuesto, sus actos de conocimiento, inevitablemente, son unos actos de reconocimiento, de sumisión. (Bourdieu, 2000, pág. 26).

Estas estructuras de dominación se construyen en un trabajo constante al que contribuyen instituciones como: la familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado, las cuales imponen unas prácticas corporales y una moral en mujeres y hombres que justifican la violencia contra las mujeres.

Es algo así como una pérdida de la identidad: ya no se sabe quiénes somos sin lo que perdimos (Butler, 2006b); de esta manera muchas mujeres que han perdido hijos, compañeros, su casa y han sido desterradas de sus lugares de origen durante el conflicto armado en Colombia, sin habitar sus territorios sus identidades se transforman y ahora en la ciudad adquieren otra que, en medio del dolor, las vuelve aún más vulnerables. El duelo evidencia la relación de sujeción que nos une a los otros que ya no están, contar la historia de lo que se siente es contar lo que se elige, pero el contacto con los otros nos desintegra: un olor, el tacto, la memoria y aparece el deseo, aquello que no se puede controlar, que está por fuera, bien sea el dolor, la pasión o la furia política (Butler, 2006b).

Retomando la pregunta inicial: ¿por qué unas vidas son más vulnerables que otras? Esto quiere decir que hay ciertas identidades que son vulnerables, hay una relación diferencial con la vida (Butler, 2006b). Son seres humanos, considerados no humanos sobre la base de la exclusión. Nuevamente se pueden poner ejemplo de muchas mujeres que por diversas razones no encajan dentro del discurso dominante que instala lo humano como, por ejemplo, las mujeres racializadas, campesinas, con identidades y/o opciones sexuales diversas, desterradas y habitantes de ciudad, entre otros ejemplos. Esto permite entender que el problema de las violencias tiene que ver con la deshumanización de unos seres que son considerados biológica, cognitiva y emocionalmente inferiores (Lugones, 2008).

El problema está justamente en no encajar en ese discurso hegemónico que establece los límites corporales y discursivos, porque son discursos que deshumanizan y muchos de estos cuerpos mueren y son violentados en el silencio de los diarios periodísticos y así las mujeres son

identificadas y reconocidas por los victimarios, puesto que la violencia es ejercida contra sujetos que no son vistos como reales —que se convierten en espectros— y desde ese punto de vista no hay ningún daño considerable, son vidas que no merecen el duelo, ni mucho menos ser lloradas (Butler, 2006).

La violencia ejercida sobre ciertos grupos como por ejemplo las mujeres, las mujeres desterradas afrodescendientes, la población del LGTBIQ+; parece estar institucionalizada y por eso se vuelve sistemática. Por ejemplo, son violencias alentadas por los discursos de los medios de comunicación, de muchas congregaciones religiosas, en la medida en que alientan, toleran y permiten que se lleve a cabo prácticas que reproducen estas violencias. Para su transformación se requiere que las instituciones que avalan y reproducen los discursos de poder cambien dicho discurso:

Tal reforma podría requerir la redistribución de recursos o de posiciones sociales, pero en gran medida esto solo puede hacerse a través de un cambio en las imágenes culturales, en los estereotipos, y en la reproducción mundana de relaciones de dominación y aversión que está en los gestos de la vida cotidiana (Young, 2000, pág. 110)

Tal vez esto podría explicar que, aunque las mujeres se tomen la palabra para hablar de la violencia a través de la participación en diversas obras artísticas (Jaramillo, 2008); aunque su palabra salga a la luz, sigue invisibilizada, “quizás porque no se ha inscrito en el paradigma y en los cauces oficiales (...) porque se ha tratado y se trata de una palabra *otra*, distinta, diferente, quizás *alternativa*” (Navia, 2005, pág. 13). ¿Qué pasa con todas las crónicas, testimonios, relatos e historias de vida que últimamente se publican en papel y circulan por internet? ¿Qué tanto afectan las obras de arte que hablan de la violencia de las mujeres (incluso aquellas financiadas por el Estado¹⁵), las decisiones y políticas que toma el Estado? (Navia, 2005).

¹⁵ Con el surgimiento de la Ley 1448 del 2011 de Recuperación de Víctimas, el Estado viene financiando proyectos artísticos con población desplazada, bien sea para sensibilizar a la población frente al fenómeno del desplazamiento, o para elaboración del duelo de las propias víctimas de la violencia.

4.5. Mujeres Desterradas: Experiencia de Injusticia y Violencia

Desplazamiento interno, según La agencia de la ONU para los desplazados — ACNUR¹⁶— o migración forzada para Asociación Internacional para el estudio de las Migraciones Forzadas —LASFM—, tiene que ver con la movilidad de personas o grupos de personas quienes debido a la presión violenta a causa de guerras y conflictos y aras de preservar su vida y la de su familia, se ven obligadas a salir de sus territorios, sin pasar las fronteras de su país, quedando bajo la protección de su gobierno, aun en los casos en que el mismo gobierno se convierte en una de las causas de su huida.

Este tipo de concepciones han sido problematizadas desde la academia, argumentando que los conceptos: “desplazamiento forzado” y “migración forzada” tienen una ausencia de historicidad, lo que refuerza la racialización, la marginación y la dominación; se propone entonces la necesidad de deconstruirlos (Osorio, 2009, 2014; Vergara, 2011; Arboleda, 2019) en aras de preservar la perspectiva histórica que indague en la memoria de estas poblaciones despojadas.

Se propone entonces el concepto de Destierro, que significa desarraigo de la tierra, propuesto en principio por el historiador colombiano Santiago Arboleda (2007, 2019, 2011), como un concepto que da cuenta de la estrecha vinculación de la población afrodescendiente con sus territorios; “refleja de manera muy clara no solo la salida forzada de la tierra, sino la pérdida material de ésta” (Osorio, 2010, pág. 40). El debate en torno al concepto de “desplazamiento” liderado especialmente por Arboleda, se centra en que este concepto homogeniza y no alude al territorio, situación que es necesario mirarla desde la colonialidad, puesto que lo que ocurre actualmente en los territorios de la Costa Pacífica está relacionado con la historia ancestral de dominación; la condición de “desplazada” es según la Red de Solidaridad, limitada, “no se puede ser desplazado eternamente” (Arboleda, 2007). Por el contrario, el destierro hace alusión a la memoria, al despojo violento de la población, al concepto de territorio colectivo (Arboleda, 2011), teniendo en cuenta que ser desterrado (a) es una condición que se queda en la subjetividad de las personas y tal vez desde ese lugar no se supera jamás, lo que cambia con el tiempo son las formas de entenderse y construirse como desterrados (as) (Luna, 2011).

¹⁶ El Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados

Por su parte, la socióloga chocoana Aurora Vergara (2011, 2018) coincide con Arboleda (2019), al afirmar que las investigaciones sobre migración forzada no presentan un análisis histórico que dé cuenta de la colonización y la racialización de estas regiones y la importancia que tienen a nivel mundial para la explotación económica. Por esta razón, Vergara (2018) brinda bases para una nueva epistemología que contemple una teoría decolonial afrodiaspórica del destierro, desde esta perspectiva epistémica se puede enlazar un conjunto de conceptos que se estudian generalmente en forma aislada, como: la historia de la adquisición de tierras, el asentamiento territorial, la toma de territorio, el impacto de la racialización, el capitalismo y la globalización de la producción de conocimiento de la región invadida y saqueada; es decir, una nueva teoría que tenga presente la carga simbólica y de significados que tiene la tierra y el territorio para esas poblaciones afro.

De igual manera, esta mirada propuesta por Vergara (2018) también permite comprender que el destierro revive en las poblaciones negras la experiencia traumática de la esclavitud y el secuestro de los cuerpos negros, ahora en la ciudad, condenados a las márgenes urbanas, abusados y asesinados:

Si el cuerpo masculino negro es casi siempre destrozado por los aparatos de la guerra, las mujeres son botines de los apetitos sexuales voraces de los hombres, quienes ejercen dominio sobre sus cuerpos, cosificándolas, matándolas, violándolas, igual que en épocas de la colonia. Sus cuerpos también son explotados en la servidumbre doméstica, en los empleos precarios de las calles, en las economías del turismo sexual en la costa marítima colombiana (Moreno & Mornan, 2015, pág. 102)

De allí que el fenómeno del Destierro hace referencia a la pérdida de la condición de sujetos que se han hecho alrededor de un territorio y el papel que ha jugado en las luchas politizadas de estas poblaciones. Igualmente, es un concepto que al historizar y particularizar las experiencias de las personas despojadas, deja ver el papel de las mujeres en estos sucesos, como forjadoras de estrategias de resistencia y sobrevivencia, aún en las condiciones más adversas; razones por la cuales esta investigación se acoge a este concepto de “destierro”.

Por otro lado, frente al proceso de reconstrucción para la población desterrada, según la antropóloga feminista Nancy Motta¹⁷ (2009), debe comprenderse de manera diferencial en cuanto a género, etnia, edad, lugar de origen y de expulsión; este proceso se vive en tiempos y espacios diferentes, tales como:

El tiempo de destrucción: es el momento en el que ven su vida amenazada y donde se comenten todo tipo de atropellos contra esta población, atacando sus vidas y apropiándose de sus bienes. En este tiempo las mujeres de zonas rurales son las más golpeadas porque generalmente pierden sus compañeros, padres, hijos y familiares y en muchos casos son violadas. Bajo esta perspectiva, las dinámicas familiares cambian y de un momento a otro quedando en muchos casos, sin el acompañamiento de varones en su núcleo familiar y amenazadas por grupos armados. Ahora con el sentimiento de terror, sus espacios cotidianos vitales se transforman en espacios de horror y miedo. Se da una ruptura con sus formas de vida y se emprende la huida de sus territorios hacia la ciudad. Es un momento caracterizado por el cambio abrupto de vida, el éxodo, la ayuda del gobierno y otras instituciones y, por otro lado, la pérdida de su proyecto de vida ligado a la pérdida de su territorio y su comunidad. Es aquí donde deciden quedarse en la ciudad y buscan la manera de cómo asentarse en los nuevos espacios y organizar de nuevo la vida.

El tiempo de la instalación de los lugares: Generalmente la población desterrada de las primeras olas del desplazamiento masivo producidas entre los años 2000 y 2003 fueron recibidas en asentamientos o albergues como lugares temporales que consistían en espacios públicos, tales como: canchas de fútbol o escuelas, improvisados para hospedar esta población. Estos espacios, al aglutinar tanta gente de diversos lugares y con una carga emocional tan fuerte, se convierten en lugares de conflicto, además de ser ya de por sí inadecuados para las condiciones sanitarias e higiénicas de los residentes transeúntes y por supuesto para la convivencia conyugal; y, por otro lado, son lugares inseguros porque son abiertos y están ubicados en territorios de mucha violencia en las ciudades.

Otras formas de instalación de las poblaciones desterradas es llegar sin vínculos familiares a quedarse en las calles de un lugar a otro buscando cómo asentarse en algún lugar; después de un tiempo, meses tal vez, empiezan a invadir lotes cercanos, de donde seguramente

¹⁷ Esta autora no hace referencia al concepto de destierro como las otras autoras mencionadas, sino al de desplazamiento forzado.

serán expulsados una y otra vez por la fuerza pública hasta que sean reubicados en lugares donde puedan ser acogidos temporalmente. En otros casos, la población desterrada que tiene familia en la ciudad, llega donde familiares mientras se ubican laboralmente y pueden conseguir un espacio o acceder a las ayudas del gobierno, que generalmente son tardías y tediosas en sus tratamientos y formas de atención con esta población.

Son mujeres desterritorializadas porque han tenido que dejar su espacio vital y con ello su proyecto de vida y su identidad como mujeres campesinas, esto marca enormemente sus vidas, puesto que para estas mujeres sus identidades están profundamente ligadas a los territorios de donde provienen (Oslender, 1998). Ellas ya no son campesinas, cantadoras, parteras, curanderas, al llegar a la ciudad son “desplazadas”, una categoría, “no sólo se ha (re)movido sus cuerpos de un lugar para insertarlos en otro, sino que su mismo ser ha sido cambiado en el proceso”. (Oslender, 2010, pág. 146).

Asociadas a estigmas de pobreza, mendicidad y personas peligrosas por venir de las zonas de conflicto, ahora empiezan a poblar los barrios de las márgenes de la ciudad, los semáforos, convirtiéndose en parte del conflicto, naturalizando su condición actual y su exilio.

Lo anterior da como resultados mujeres que se sienten que culturalmente no tienen nada que aportar a la cultura urbana y se asumen como portadoras de tragedia y dolor, mujeres que deben ser ayudadas; es así como sus cuerpos son “vaciados”, tal como lo propone Vergara (2014) *cuerpos vaciados* de cualquier posibilidad de aportar algo al nuevo contexto; los otros, los habitantes de estas ciudades despojan a las desterradas de toda capacidad. Esto marca enormemente la construcción de sus nuevas identidades ahora como mujeres “desplazadas” habitantes de ciudad, construidas alrededor de una relación con los otros, habitantes del nuevo contexto urbano, quienes las construyen generalmente a través de estereotipos y “discursos que justifican imágenes y adjetivos de “fealdad”, “pereza”, “criminalidad”, entre otros” (Vergara, 2014, pág. 350).

Este es el contexto donde estas mujeres deben iniciar de nuevo sus proyectos de vida, atravesados ahora por la añoranza de lo que tenían, la tragedia que vivieron y que sigue viviendo en la ciudad, y la imposibilidad, en muchos casos, de no ver posibilidades de una vida digna en el nuevo territorio; teniendo en cuenta que el territorio es un elemento que se ha construido, luchado y politizado en estas comunidades negras del Pacífico, el problema del Destierro implica un deterioro de la condición social de los sujetos que se retiran abruptamente de sus territorios.

El tiempo de la reconstrucción: La llegada de la población desterrada a los barrios marginalizados de la ciudad hace que poco a poco estos lugares se vayan transformando en sus dinámicas de vida, su economía, a la par que se transforma también la población que llega como desplazadas: las mujeres adultas cambian sus prácticas en un híbrido entre lo que era su cultura en las zonas de origen y lo que es ahora en la ciudad, especialmente en los haceres domésticos, por ejemplo, en lavar la ropa, cocinar y comer ciertos alimentos, y en la crianza con sus hijas (os) y nietas (os). La población infantil y joven genera una admiración mucho más fuerte con la ciudad, considerándola incluso un lugar de “civilización” y progreso; de esta manera, no ser identificados como “desplazados” es un orgullo, y así se mimetizan y van cambiando su cultura y adoptando la nueva cultura urbana.

Todas estas etapas dan cuenta de una serie de momentos por los que atraviesan las mujeres desterradas al llegar a la ciudad, momentos que en tiempo varían de acuerdo con factores institucionales, pero también dependen de factores psicológicos, espirituales, más de orden subjetivo. La expulsión de sus territorios implica, no solo una pérdida material y de lugar, sino, también cambios en sus identidades, en tanto se pierden los lazos de origen y con ello el proyecto de vida, puesto que en su gran mayoría las mujeres quedan solas a cargo de la crianza y el sostenimiento económico de la familia en el nuevo entorno urbano. Por esta razón, el impacto del destierro en hombres y mujeres debe verse de una manera diferencial, no solo en cuanto al género, sino también a la edad, la etnia, entre otros factores.

Para el caso de las mujeres, el hecho del destierro es muy fuerte porque su vida como mujeres campesinas en las zonas rurales está más ligado al ambiente familiar y domestico donde las “vecinas” juegan un papel importante en el sentido de comunidad. Llegar a la ciudad, en muchos casos solas, implica romper la unidad familiar sobre la cual estaba anclado el proyecto de vida (Meertens, 2000).

Como grupo, la población desterrada, presa del miedo, en la mayoría de los casos no sabe nada de sus derechos como habitantes de un nuevo territorio, como víctimas del destierro, situación está que hace más difícil luchar contra el estigma de asociar “desplazada (o)” con alguien que no tiene cultura, ni nada que aportar; y de esta manera, la población desterrada como grupo no tienen una causa compartida, “no logran formular una demanda fuerte de justicia y reconocimiento en común, diferenciador de los pobres de la ciudad, que contrarreste la discriminación colectiva” (Meertens, 2002).

Y finalmente, los procesos en los cuales se ve involucrada esta población por diferentes instituciones, son transitorios, sus historias de vida son convertidas en casos trágicos y necesidades que deben ser restablecidas, sin brindar alternativas y visibilizar sus riquezas y aportes culturales a los nuevos espacios urbanos que habitan.

Las mujeres desterradas son una población que parece haberse hecho parte de la cultura colombiana; sus historias, sus tragedias y múltiples formas como la ciudad y sus habitantes las vulneran se han naturalizado y se perciben como algo que hace parte de la guerra y las consecuencias de ella, una prueba de ello es la incapacidad del Estado de restituir los derechos de esta población y brindarles una vida digna con un enfoque diferencial, reconociendo sus limitaciones, pero también, sus fortalezas y aportes a la cultura colombiana. Otra prueba de la “banalidad del desplazamiento” (Oslender, 2010) es que las mujeres afrodescendientes, desterradas hace ya más de dos décadas, siguen siendo las más pobres entre las pobres, siguen siendo desterradas en una ciudad que no las acoge.

4.6. Las Identidades y la Jerarquía de los Cuerpos

Con respecto al tema de las injusticias en relación con determinados grupos, es relevante la teoría de las identidades individuales y colectivas, desarrolladas ampliamente por autoras como Iris Young (2000) quien defenderá la política de la diferencia, argumentado que el principio de igualdad en el trato a las personas y en la distribución de derechos, implica pasar por alto diferencias que existen en la división sexual del trabajo, en las posiciones sociales, en las formas de vida particulares de los grupos oprimidos. Por esta razón, según esta autora, la lógica de la redistribución de recursos y posiciones no capta la violencia que se vuelve sistemática para los grupos sociales oprimidos, quienes sufren limitaciones para ejercer sus capacidades y expresar sus necesidades; dos valores indispensables que definen lo que esta autora considera una vida justa. Sin embargo, “a estos dos valores generales corresponden dos condiciones sociales que definen la injusticia: opresión, las trabas institucionales al autodesarrollo; y dominación, las trabas institucionales a la autodeterminación” (pág. 68).

De esta manera, el concepto de justicia va más allá de la satisfacción de las necesidades materiales, llevándolo también al plano de lo cultural y lo político; es decir, que la injusticia se refiere no sólo a privaciones o inequidades en cuanto a lo material, sino también en el plano de lo

simbólico y en el ejercicio del poder. Para Young (2000), el poder se reproduce en las instituciones y en las relaciones sociales donde se mantienen las jerarquías y las desigualdades y donde se hacen visibles la dominación y la opresión. Estas formas que se van institucionalizando en la sociedad son claramente visibles en diversos grupos sociales que surgen como consecuencia del mantenimiento de órdenes sociales injustos en los cuales, no solo las condiciones de supervivencia y desarrollo de algunas personas se ven obstaculizadas, sino que sus rasgos culturales son objeto de menosprecio:

Un grupo puede ser identificado como tal por quienes están fuera de él, sin que quienes son identificados tengan ninguna conciencia específica de sí mismos como grupo. A veces aparece un grupo solo porque otro grupo excluye y etiqueta a una categoría de personas, quienes son tratadas de este modo pasan a concebirse a sí mismas como miembros de un grupo solo después de un tiempo y sobre la base de la opresión compartida (Young, 2000, pág. 83).

Esto no quiere decir que las personas que hacen parte de un grupo social comparten una misma identidad fija, es claro que ningún grupo es homogéneo, ni estable en su constitución, lo que comparte son algunas características como, por ejemplo, una historia común que se conecta en algunos aspectos, dependiendo de los contextos particulares de cada persona, formando una historia colectiva que genera un sentimiento de comunidad. Por otro lado, estos grupos son conformados en relación a que son diferentes a los grupos “neutrales” o “normales”, entonces en este caso, la diferencia se vuelve exclusión y oposición, esencializando y dándole una categoría a estos grupos (Young, 2000). Estos grupos oprimidos por las mismas formas de discriminación que construye la cultura, son invisibles como personas, pero al mismo tiempo están marcados y estereotipados en relación a unas normas e identidades dominantes:

Cuando la cultura dominante define a algunos grupos como diferentes, como “el otro” los miembros de esos grupos son atrapados en su cuerpo. El discurso dominante los define en términos de características corporales, y construye esos cuerpos como feos, sucios, manchados, impuros, contaminados o enfermos (Young, 2000, pág. 209)

Este concepto de diferencia toma importancia para la construcción de las identidades en tanto se genera en una articulación de discursos y prácticas inscritas en las relaciones sociales, en las posiciones y el lugar del sujeto y las subjetividades que construyen el cuerpo del “otro”; de acuerdo a este planteamiento, las verdades que construyen las personas a través de sus experiencias son las que “terminan legitimando la dominación y la desigualdad naturalizando diferencias particulares” (Brah, 2004, pág. 122). Bajo esta perspectiva se da la discusión entre política de la diferencia y política de la identidad, donde el sujeto político deja de ser el individuo aislado y se hablará de grupos sociales como contexto para el estudio de las identidades, reconociendo que éstas devienen de procesos históricos y lingüísticos (Scott, 2001; Butler, 2002). En esta concepción de las identidades individuales y colectivas, han sido importantes dos autoras feministas: Iris Young, y Nancy Fraser.

Otra mirada importante a la política de la diferencia y la política de la identidad la tiene la feminista Nancy Fraser (2008) quien sostiene que para hablar de justicia se deben considerar tanto las reivindicaciones centradas en el reconocimiento como en la redistribución; considera que ni la política de la diferencia ni la política de la redistribución, cada una por separado, satisface las aspiraciones de justicia de los grupos sociales, pues son lugares que deben ser incluyentes y no excluyentes como ha venido ocurriendo. De esta manera, esta autora integrará estos dos paradigmas y hablará de una intersección entre la política de la redistribución y la política del reconocimiento, puesto que

No hay reconocimiento sin una justa e igualitaria distribución. [Con esto, la autora sostiene que] desde el punto de vista teórico, la tarea consiste en idear una concepción bidimensional de la justicia que pueda integrar tanto las reivindicaciones defendibles de igualdad social como las del reconocimiento de la diferencia (Fraser, 2008, pág. 84).

Para Fraser (2008), la política afirmativa del reconocimiento —que hace referencia a lo que Young (2000) llama la política de la diferencia—, plantea dos grandes problemas: (i) la reificación que es la consolidación de estereotipos o identidades fijas; (ii) el desplazamiento, que es cuando la política del reconocimiento olvida por completo o no trabaja el tema de la distribución, ligado a una estructura social y económica sostenida en una economía de servicios, mal remunerada.

Para Fraser (2008) el tema del reconocimiento no es un tema que se agota en lo cultural, sino que tiene que ver con la distribución de los recursos los cuales están ligados a unas relaciones de poder que termina generando discriminación económica y social. Esta autora propone tratar el reconocimiento como un asunto de posición social. Desde esta perspectiva, lo que requiere de un reconocimiento no es la identidad específica de grupo, sino el estatus de sus miembros; es decir, los modelos de valor cultural institucionalizados, en la medida en que afectan la posición relativa de los actores sociales.

Es así como hay grupos sociales que no solo padecen un reconocimiento erróneo, sino que también una mala distribución, un caso de este tipo son aquellos grupos que sufren una diferenciación social por género y raza. Estas categorías de diferenciación organizan la división del trabajo, por ejemplo, “entre trabajos remunerados serviles y no serviles, por una parte, y entre fuerza laboral explotable y superflua, por otra” (Fraser, 2009, pág. 93).

Lo anterior está directamente relacionado por ejemplo, con grupos discriminados por aspectos, por ejemplo étnico raciales, cuya discriminación debe también ser analizada desde las jerarquías que da la clase, la capacidad y el género, por citar algunas categorías que hacen parte de la estructuras políticas y económicas que rigen la sociedad (Collins & Bilge, 2019); puesto que los grupos sociales que son irrespetados y no valorados culturalmente viven una situación de desventaja, tanto en lo económico como en lo cultural. Al respecto, Fraser (2008) propone un modelo alternativo de redistribución y reconocimiento, una política no identitaria a favor de la democracia y la igualdad social, puesto que esta autora considera necesario reconocer las desventajas económicas que impiden la igual participación en el espacio de la cultura.

4.7. Discursos en Procesos de Construcción y Deconstrucción de Injusticias en las Identidades de Género

El discurso, entendido como las prácticas que materializan en la realidad todo aquello de lo que se habla (Foucault, 2002), es determinado en contextos y situaciones particulares e interpretado en relación a los discursos de poder que los representan (Cameron & Kulick, 2007).

Según Foucault (1998), los discursos son establecidos mediante leyes, aparatos e instituciones de poder quienes construyen los cuerpos de los sujetos y los regulan. Este autor plantea que los poderes se ejercen mediante redes que están presentes en las estructuras y el cuerpo social que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida, donde tanto el dominado como el dominador tienen el poder y este es ejercido por ambos de distintas maneras, en contextos diferentes y tal vez en formas diferentes, siendo el poder “el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (Foucault, 1998, pág. 55).

Esta forma de ver el poder plantea que todos los seres humanos lo ejercen de diferentes maneras en las relaciones que construyen, y que se puede ser dominador y dominado; de allí la importancia de comprender cómo los seres humanos se construyen a sí mismos como sujetos, en tanto están sujetos a un control y sujetos a sus propias identidades, a sus propias creencias y conciencias sobre sí mismos (Foucault, 1998), puesto que son “los discursos y las prácticas sociales, en la medida en que los sujetos los emplean y se apropian de ellos, los que en últimas determinan las identidades” (Castellanos, 2010, pág. 15).

En este sentido, Butler (1998) retomará la idea de Foucault (1998) de que el sujeto se construye a través de discursos hegemónicos que tratan de “normalizar” a las personas y encasillarlas en unas identidades fijas. Esta autora expone que el género no es una identidad fija que permanece, sino que es cambiante con el tiempo y que se construye por la repetición estilizada de sus actos, volviendo “natural” ciertos comportamientos y normas con los que los sujetos se identifican; es decir, la identidad de género que se materializa en el cuerpo se construye en una dimensión dual: estamos invariablemente actuando a la vez que actúan sobre nosotros. El discurso que categoriza a toda la sociedad y que construye las vidas y los cuerpos de: las mujeres, población LGTBI, grupos étnicos, mujeres desterradas, etc., hace cuerpos vulnerables por discursos que no escogieron y, sin embargo, los definen: “una vez que los grupos son etiquetados como *vulnerables* dentro del discurso de los derechos humanos o los regímenes legales, (...) quedan fijados en una posición de indefensión y falta de agentividad” (Butler, 2014, pág. 16).

De esta manera, el sujeto se construye a través de un proceso de sujeción y subjetivación, en tanto está sujeto a discursos normativos y a la vez va configurando prácticas y discursos de resistencia a ese orden hegemónico. Tal como lo dice Hall (1996) cuando se refiere a las identidades de las mujeres migrantes en los contextos globalizados: “son construidas de

múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (pág. 17). Estas realidades contemporáneas, obliga a preguntarse de nuevo por el tema de la identidad, donde la pregunta por “¿quiénes son?” ya no es tan pertinente como preguntarse: “¿en qué podrían convertirse?” (Hall, 1996, pág. 18), ¿cómo las representan los demás? y ¿qué posibilidades de representación tienen?

Así, por ejemplo, se va formando un estereotipo, unos modelos deseados de mujer, con unas características que contienen unos discursos y unas prácticas que son aceptados como una verdad impuesta por la sociedad mediante las instituciones de poder; lo que implica que aquellos cuerpos que estén contruidos por fuera de esos discursos serán castigados socialmente mediante la exclusión y la discriminación. De allí que las identidades se construyan dentro del discurso, en el interior de prácticas discursivas específicas, que “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida” (Hall, 1996, pág. 19); las identidades se construyen a través de la diferencia y la exclusión, en relación con lo que no se es, con lo que falta.

En este sentido, identificación se refiere al reconocimiento, al hecho de sentir afecto o atracción hacia otras personas con las que se comparten ciertas características (Hall, 1996); “es reconocerse en otra persona, compensando algo que no se tiene, que es diferente, por tanto, se funda en la fantasía, en la proyección e idealización” (Hall, 1996, pág. 16) y es un proceso continuo que nunca termina.

4.8. Memoria Experiencia y Olvido

Las narrativas testimoniales a lo largo de la historia de Latinoamérica han sido importantes e iniciaron como una forma de denuncias contra el terrorismo de Estado, especialmente en los regímenes militares que se instalaron en países como Argentina, Chile, Uruguay, por cita algunos; donde la aparición del testigo en la escena pública inició con los procesos judiciales y posteriormente en los años 80 con el fin de las dictaduras, los gobiernos democráticos tuvieron la tarea de sanar el dolor de las sociedades producido por eventos traumáticos (Blair, 2002), entonces el testimonio no solo denunciaba, sino que conservaba el recuerdo, y “reparaba una identidad lastimada” (Sarlo, 2005, pág. 22).

Actualmente, en Colombia el tema de la memoria juega un papel significativo en la recuperación del dolor y el drama social que ha dejado la guerra por más de medio siglo, una memoria que de alguna manera se convierte en un instrumento político para conocer los hechos y donde el teatro y las artes en general, han sido el medio por el cual se construyen los relatos; por esta razón, estos testimonios o narrativas en primera persona, adquieren un lugar importante en estas épocas, alterando el sentido de lo público y lo privado “para delinear una nueva intimidad pública, tanto en su carácter modélico de educación sentimental, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas” (Arfuch, 2014, pág. 70).

Es así como estos espacios autobiográficos podrían cobijar lo emocional pasando por el arte, procesos curativos y de sanación, configuración de nuevas identidades, denuncia sobre los crímenes cometidos, entre muchos otros usos que podrían tener en esta época, donde los medios interactivos refuerzan aún más su obsesión por sacar a la luz la intimidad.

En contextos de guerra, la memoria es también un campo de conflictos entre los que piensan que silenciándola se pasa la página, y entre los que sostienen que es conociendo la historia cómo se evita que se vuelva a repetir; y en este sentido, lo personal, ha vuelto a manifestarse en la esfera pública (Sarlo, 2005). De esta manera, el testimonio que saca a flote los detalles más íntimos se termina volviendo un tema político; por eso la reconstrucción de la memoria histórica es un acto transgresor, pues tiene en su razón de ser, una carga política que cuestiona los hechos, una “potencia moral que invita a hacer una mirada crítica del contexto que permitió que las graves violaciones de derechos humanos tuvieran lugar” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018, pág. 38).

A través de las experiencias de mujeres afrodescendientes, habitantes de ciudad que han tenido la posibilidad de reconstruir lo vivido durante el proceso del destierro, por medio del teatro de mujeres, donde ellas actúan sus propias historias en el escenario, surge una inquietud por la memoria y la experiencia (Scott, 1999; Jelin, 2001), ligadas a la realidad y a la ficción del escenario teatral como lenguaje interpretativo que la expresa (Luna, 2012). Como resultado de un proceso dramatúrgico, surge la pregunta: ¿será posible hablar de una memoria colectiva de las mujeres que no borre la diferencia? En este sentido, habría que tener presente lo dicho por Maceira (2011) cuando sostiene que la memoria está atravesada por cuestiones de género, raza, etnia y clase social:

En las formas de percibir, de experimentar, de representar y de “registrar” la realidad (misma que será memorada o memorializada) hay “filtros” pautados no sólo por la diferencia genérica, sino también por diferencias étnicas, religiosas, de clase, de generación, etc. que suponen a nivel individual y colectivo memorias divergentes entre sujetos y también ciertas afinidades o hilos comunes de memorias. (Maceira, 2011, pág. 4).

Si se entiende la memoria como un proceso mediado por el lenguaje, entonces se podría hablar de memoria colectiva de género; por tanto, habría que tener en cuenta que la memoria hace parte de la propia historia de muchas mujeres negras desterradas, de sus relaciones sociales, de las relaciones de poder colonial que han marcado sus experiencias y la construcción de sus identidades como mujeres rurales que llegan a la ciudad por un evento traumático que rompe la cotidianidad de sus vidas y que las lleva a desplazarse a la ciudad.

La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas (Ricoeur, 1999, pág. 19).

En este contexto es importante citar a Todorov (2000) cuando argumenta que la memoria no se opone al olvido: “la memoria es en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos, “la memoria es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (pág. 16). De allí que surja nuevamente la pregunta por lo que se cuenta, cuando se trabajan procesos narrativos con mujeres víctimas.

4.9. Teatro de Mujeres: Escenario de Deconstrucción de las Identidades de Género

El término “teatro de mujeres” se refiere al trabajo escénico realizado desde la mirada de las mujeres, reflejando sus propios sentires (Obregón, 1999); su interés es visibilizar en la escena las situaciones que viven las mujeres, a partir de sus propias experiencias. Es importante destacar

que el teatro de mujeres, además de ser una expresión artística, es sobre todo un asunto político y social, donde las mujeres de manera consciente, a partir de las representaciones teatrales, vuelven sobre sus experiencias personales (Magdalena Project), dándole voz a sus inquietudes y sus identidades, convirtiéndose en instrumento de denuncia y sensibilización para el público (Luna, 2011).

Sus antecedentes podrían remontarse a la historia del Movimiento del Nuevo teatro en las décadas de los 70 y 80 y la necesidad de hacer un “teatro para el pueblo”, reflejando la realidad nacional (Rizk, 2011), donde se desarrolla un estilo de trabajo en el teatro denominado la creación colectiva, estableciendo una nueva relación con el público, comprometido con reivindicaciones sociales (Jaramillo & Osorio, 2004). En este contexto fue desarrollándose un ambiente propicio para que las mujeres, por primera vez en Colombia, tuvieran una gran influencia en el teatro, no solo como actrices, sino en la dramaturgia y en la conformación y dirección de grupos (Lamus, 1999; Carrió, 1998).

En los años 90, este fenómeno del teatro de mujeres toma fuerza debido a la influencia de los movimientos feministas y de mujeres y a la creación de los programas de teatro en las universidades (Restrepo, 1998). Es así como diferentes dramaturgos y grupos profesionales de teatro se han interesado en trabajar a partir de acontecimientos tocantes a la realidad atravesada por la violencia, dando como resultado obras centradas en la temática del conflicto armado, los asesinatos y las desapariciones, entre otros temas relacionados con hechos que a diario ocurren en Colombia. A partir del surgimiento de la Ley de Víctimas 1448 de 2011 son muchos los artistas que en los últimos años han trabajado en procesos de reconstrucción social desde el arte, exponiendo sus obras en diferentes escenarios, bien sea obras realizadas en interacción con poblaciones vulneradas o bien, inspirada en las vivencias de las víctimas.

Este parece ser el contexto que posibilita el Teatro de mujeres a través del trabajo de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y el Teatro La máscara, como manifestación de nuevas formas de representación, tal como lo menciona Dubatti (2011) y como se puede observar, es un teatro que nace en un contexto particular como el contexto colombiano. Es, así pues, son las propias artistas, ligadas al Movimiento del Nuevo Teatro —Patricia Ariza, Lucy Bolaños y Pilar Restrepo—, quienes empiezan a trabajar con mujeres víctimas de diversas violencias, reconociendo así el alto potencial político y transformador del teatro en sus vidas;

mujeres artistas ligadas al feminismo, al trabajo en comunidades y al teatro profesional, (Medina-Associazione peer la cooperazione tra i popoli & Fundación Teatro La Máscara, 2010).

El teatro de mujeres, y en general el teatro latinoamericano, además de generar espacios para la creación colectiva con personas que no necesariamente son actrices, ha sido un lugar para la construcción de comunidad donde muchas veces el Estado es ausente o el tejido social se ha debilitado (Tobo, julio-diciembre 2018); por otro lado, los mismos procesos de montaje ligados a temáticas sociales y a un teatro político (Rizk, 2011), han hecho que algunas compañías sean, más que un grupo de trabajo, una comunidad que genera espacios de encuentro y diálogo, un teatro con conciencia social.

Por otro lado, este tipo de teatro adquiere un papel importante en la historia nacional y en la construcción de las identidades, y en este caso que acoge esta investigación, de las identidades de mujeres desterradas afrodescendientes, provenientes de zonas rurales, en tanto el teatro puede confrontar, visibilizar diversas realidades a través de las historias de esta mujeres, o por el contrario, contribuir a forjar las identidades que el proyecto de nación ha articulado, debido a su entorno social, cultural y político (Alcántara, 2011).

Siguiendo con esta idea, este tipo de teatro o representación, muy ligado a lo político por su carácter de denuncia y de transformación (Luna, 2012), al trabajar a partir de relatos reales con las personas que vivieron dicha experiencia, es un tipo de teatro que toma mucha fuerza en las dos últimas décadas en Latinoamérica, debido al contexto social político y económico; un teatro fronterizo que también ha sido llamado por algunos autores (Dubatti, 2016; Dieguez, 2010) *liminal*. Dubatti (2016) aborda directamente en su definición dos aspectos importantes en este tipo de teatro: El espectador y la ruptura de la cuarta pared que “borra los límites entre el teatro y la vida”, donde ya la noción tradicional de “representación” deja de existir entendido como la producción de personajes y acciones ficcionales y ahora se hablará de “presentación”, donde más que un personaje, se habla de un sujeto, un cuerpo presente en el escenario que narra su propia realidad, diluyendo o tal vez flexibilizando, la línea entre realidad y ficción (Trastoy, 2012).

Desde esta perspectiva se podría relacionar el teatro de mujeres con actrices naturales con el biodrama, en tanto nace con el interés de explorar la vida de las personas en el escenario (Brownell & Hernández, 2007) y en este sentido, es un teatro que trabaja con actrices naturales o

intérpretes como lo llama Beatriz Trastoy (2012), poniendo de manera mucho más clara y explícita un teatro que no se repite, que no tiene libreto y que está más ligado al performance.

Algunas Particularidades de la Dramaturgia en el Teatro de Mujeres con actrices naturales

Los procesos de montaje con actrices no profesionales o actrices naturales tienen aspectos particulares, de las cuales se podrían mencionar cuatro características claves que hacen singular este tipo de montajes realizados con actrices naturales: (i) el proceso mismo de montaje se realiza en un tiempo mayor que los tradicionales, por el hecho de revivir en las actoras relatos de vida relacionados con la violencia; (ii) la creación de una especie de laboratorio social y artístico que permite ir elaborando el duelo; (iii) el hecho de no tener un libreto predeterminado, sino que éste se va elaborando paralelo al montaje, debido a que la dramaturgia se hace con las historias que las mujeres cuentan en el escenario; (iv) por último, que desde la representación se realiza una experiencia de alteridad, paralela a sus propias experiencias de vida, lo que implica que el hecho de representarse a sí mismas supone ponerse en escena, en sus expresiones corporales más particulares.

De esta manera, el teatro podría visibilizar las diferencias, teniendo en cuenta que esta diferencia deviene de procesos históricos, que termina configurando ciertos tipos de relaciones de poder (Stolcke, 2000). En este aspecto, la propuesta de Lugones (2008) sobre el locus fragmentado oprimir- resistir, será relevante para esta investigación, puesto que las mujeres asumen y se resisten al proceso de deshumanización, percibiendo doblemente su realidad. En ese sentido, el teatro bien podría asumirse como un proyecto político que las representa y con el que ellas defienden sus derechos como mujeres desterradas, al ubicarse en el escenario con una voz que denuncia una situación de opresión, de violencia y marginalidad, retomando la noción de ciudadanía de Chantal Mouffe (1999), la cual se entiende como una forma de construcción de identidades políticas, a partir de identidades diversas.

En el caso del teatro de mujeres, aunque trabaja con actrices naturales, hace uso de códigos culturales sobre aquello que se cree o se sabe a través de discursos y prácticas de poder que circulan en la sociedad (Foucault, 2002) y desde los cuales el público lee, entiende y acepta como discursos de poder; por esta razón, el teatro bien puede servir para reproducir los discursos hegemónicos sobre la situación de las mujeres en la sociedad y sobre las formas de construirse a

sí mismas en sus cuerpos y sus actitudes, o bien puede servir para llamar la atención sobre los discursos de poder y proponer nuevas formas de construcción de los cuerpos desde la diferencia (Viveros, 2007), convirtiéndose en un medio de denuncia importante, político y emancipador.

En cuanto a la puesta en escena, esta no es fiel al texto dramático (Pavis, 1987), puesto que la puesta en escena tiene la libertad de interpretar, acoger, o suprimir escenas y anotaciones del texto dramático, según criterio de sus productores (actores, actrices, dirección). En el teatro realizado con actrices naturales, en el que la puesta en escena se realiza con mujeres que no son actrices y que cuentan sus historias en la escena, el texto dramático no existe en la mayoría de los casos, sino que se marcan las acciones, lo que implica que cada puesta en escena será realmente diferente, pues al no tener textos fijos, el escenario y el público podrían influenciar mucho más las representaciones que cualquier otra puesta en escena.

Actoras Sociales – Actoras naturales

En este caso, las mujeres que actúan en este tipo de teatro con actrices naturales, más que actrices, podrían llamarse actoras sociales y actoras teatrales (Luna, 2011); dos categorías correlacionadas que les propician un juego de identidades, construido a partir de las posibilidades que el teatro de mujeres les brinda, artística y socialmente. Tales categorías, son indicadoras de formas en las que ellas construyen su vida en un nuevo emplazamiento urbano: como actoras sociales (Touraine, 2000) y/o como actoras de teatro, condiciones que afectan profundamente sus relaciones interpersonales, sus sueños y sus realidades, pues son dos maneras distintas de ser estar en el mundo.

a.) Como “actoras” de teatro (o actrices naturales o no profesionales): cuando suben al escenario para representarse a sí mismas, haciendo uso de sus propias historias de vida y de sus tradiciones culturales. En estas representaciones poco a poco se han ido acercando al lenguaje y las lógicas del quehacer teatral, también lo han ido comprendiendo a partir de sus propias lógicas y de lo que el teatro les ha propiciado: un espacio para hablar de sí mismas, de sus propias realidades, un espacio en el que son escuchadas y admiradas. En el teatro asumen la responsabilidad de su hacer frente al público, así como la aceptación del mismo en la emoción del aplauso, fruto de la admiración y el respeto que se les prodiga por una labor lograda a fuerza

de un aprendizaje ajeno al de la actriz profesional; es decir, más cercano a formas de educación nacidas del desarrollo empírico, regido por lógicas distintas a las de la educación artística formal.

b.) Como actoras sociales: cuando el escenario teatral se convierte en el espacio de representación de su drama, sus miedos y su vida cotidiana. (También cuando representan a otras mujeres como ellas y tienen una voz propia.) Representación que no sólo es realizada con su cuerpo físico, violentado y dolido, sino también con la fuerza que ha tomado su palabra, antes silenciada, aún con el sentimiento reprimido a punto de estallar (Luna, 2012).

El teatro de mujeres puede ser un espacio mediador para el proceso de asimilación a la vida urbana, especialmente en mujeres que han sido expulsadas de sus territorios rurales en el marco del conflicto armado colombiano; estos espacios que posibilita el teatro permite expresarse, no solo para denunciar o sensibilizar, sino también dar a conocer sus posibilidades, sus fortalezas y sus luchas “en un mundo en cambio permanente e incontrolable, [en el que] no hay otro punto de apoyo que el esfuerzo del individuo para transformar unas experiencias vividas en construcción de sí mismo como actor.” (Touraine, 2000, pág. 21). Como mujeres, van pasando de ser actoras naturales —como se entiende en el ámbito teatral—, a verse como artistas, en un tránsito extrañamente rico, complejo, que hace que la forma de montaje de la obra pueda, de alguna manera, estar vinculada con una especie de taller laboratorio artístico y social, que lleva a la directora hacia formas atípicas de montaje descritas anteriormente.

5. Metodología. Captar, Ver, Procesar

Tal cual como se anuncia en el título de este apartado el: *captar, ver y procesar* fueron aquí asumidos teniendo en cuenta el interés de la presente investigación, planteado en torno a comprensión de la construcción de las identidades de género en intersección con las variables de categorías de raza-etnia, clase y género; y fue estructurada metodológicamente desde la propuesta del análisis de los testimonios de cuatro mujeres integrantes del grupo “Aves del Paraíso” del Teatro La Máscara en la obra “El Solar”. Se trabaja a partir de los testimonios orales de cuatro mujeres afrodescendientes, desterradas de sus territorios, en relación con sus experiencias de auto-representación escénica de la obra “El solar”, teniendo en cuenta que en la obra ellas se representan a sí mismas, actuando relatos de sus historias de vida.

En este contexto, la importancia de realizar el análisis con los testimonios de estas mujeres tiene el propósito de conocer y comprender qué significa el teatro de mujeres para ellas y qué sentido dan a las situaciones representadas en la obra; de igual manera, se quiere llegar a comprender el proceso por el cual las mujeres aceptan y se resisten a la representación social construida por un discurso hegemónico para designarlas, materializando una forma de ser mujeres en su vida cotidiana.

De acuerdo con lo anterior, el carácter comprensivo, es el eje constitutivo y constituyente sobre el que se soporta el análisis y hace parte de las metodologías cualitativas de investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (Mónaco, 2007). Dentro de este marco epistemológico, se privilegian e integran enfoques propios de la investigación crítica, centrados en los problemas sociales, y las epistemologías feministas.

De esta manera, esta investigación retoma algunos aportes de la teoría del punto de vista de Harding (1987, 1991), en tanto considera que los diferentes grupos humanos tienen puntos de vista epistémicos diferentes, privilegiando el punto de vista de aquellos grupos que no detentan el poder y que no están influenciados por intereses particulares propios de las clases sociales dominantes. Desde esta mirada, esta propuesta apunta a trabajar a partir de los relatos de las propias mujeres, de modo que permita visibilizar la construcción de sus identidades femeninas en sus representaciones teatrales, con el fin de darles voz y preguntarse por sus experiencias de

manera particular. En esta vía, esta investigación se enmarca en las corrientes posestructuralistas, donde los diferentes feminismos convergen en deconstruir los discursos hegemónicos que homogenizan la realidad de las mujeres.

Desde esta visión epistemológica, Donna Haraway (1989), con su metáfora del ciborg (organismos cibernéticos, que comparten características humanas, de animales y máquinas), aporta desde su postura construida a partir de la liberación política y la crítica a la globalización, con su propuesta basada en los “conocimientos situados” como una mirada parcial y situada en sujetos concretos, con situaciones y realidades concretas.

Puesto que esta investigación propone realizar un análisis desde las intersecciones de las categorías de raza-etnia, clase y género, el trabajo desde la interseccionalidad como instrumento de análisis arroja aspectos importantes para la construcción de sus posicionamientos y acercarse al análisis de sus testimonios desde estas categorías se vuelve crucial para la apuesta de esta investigación, pues se trata de un caso en que el reconocimiento —de ejes de poder social, no necesariamente de identidades sociales— es de crucial importancia política (Davis, 2013). De esta manera, la interseccionalidad al preguntarse por la praxis y la teoría, cuestiona también el lugar de la investigadora y su apuesta política, puesto que “la interseccionalidad es también una herramienta para dar poder a las personas”, conectando la teoría y la práctica (Collins & Bilge, 2019, pág. 43). En este sentido, para entender cómo el poder funciona a partir de una configuración histórica y social particular, la feminista Patricia Hill Collins (2000) plantea “La matriz de dominación”, donde los diversos sistemas de opresión están en continua interdependencia, de manera dinámica e incluso contradictoria, haciendo posible que grupos oprimidos puedan ser a la vez opresores y así, cada grupo representa su propio punto de vista, al compartir un conocimiento que es situado (Giménez, 2006).

Poner las experiencias de las mujeres negras en el centro del análisis ofrece nuevas ideas sobre los conceptos prevalecientes, los paradigmas y epistemologías de esta visión del mundo y de sus críticas afrocéntricas y feministas. Ver el mundo a través del lente conceptual de la simultaneidad de la raza, la clase y la opresión de género, a la vez que, de la necesidad de una visión humanista de la comunidad, crea nuevas posibilidades para el empoderamiento de un conocimiento feminista afrocéntrico (Collins P. H., 1990, pág. 221)

Para este caso, la objetividad, si es que existe, estará en visibilizar el lugar de la investigadora en el proceso: sus contingencias, sus reflexiones, sus parcialidades, etc. (Haraway, 1989); “por ello, los conocimientos situados van a apelar a la generación de un conocimiento crítico que, a partir de conexiones parciales, tenga efectos en la construcción de mundos menos organizados en torno a ejes de dominación” (Goikoetxea & García, 2014, pág. 101). El diálogo es fundamental para el éxito de esta aproximación epistemológica, un diálogo que permita que la dinámica del poder sea fluida, donde cada quien tiene voz, pero cada una debe escuchar y responder a otras voces con el fin de permitirles permanecer en la comunidad (Collins P. H., 1990). Igualmente, las investigaciones con enfoques que asumen que la raza, el género y la clase están interconectados generan una mejor comprensión al visibilizar estas opresiones como parte de un sistema que históricamente las ha creado y mantenido (Collins P. H., 1990), como consecuencia de un racismo estructural.

5.1. Paradigma y Enfoque

En este orden de ideas, y de acuerdo con las particularidades de las participantes, los objetivos y el objeto de estudio de la investigación, la metodología diseñada para el análisis retoma herramientas foucaultianas, con el fin de analizar las relaciones de poder, teniendo un especial interés en los procesos de sujeción y subjetivación de las mujeres, es decir, los procesos y las prácticas de la relación de ellas consigo mismas (subjetivación). Desde este encuadre metodológico, se propone comprender, en el marco de la construcción de las identidades de género en intersección con las variables de clase y raza, las posibilidades de resistencia que han producido frente a poderes y saberes establecidos (Foucault, 1998).

Por otro lado, y asumiendo que el teatro ha sido históricamente un medio para explorar la vida social (Becker, 2006), se retoman también el enfoque dramatúrgico propuesto por el sociólogo Erving Goffman, quien aplica las metáforas teatrales con el propósito de comprender la manera como las personas actúan en la vida cotidiana y se presentan ante sí mismos y ante los demás; es así como la interacción social es usada como una forma de actuación o performance que hacen las personas hacia un público específico. Estas investigaciones de Goffman (1959, 1974) son referentes importantes para esta investigación, puesto que al analizar la vida cotidiana

como si esta fuera un escenario, es algo similar a lo que realizan estas mujeres en el escenario cuando actúan retazos de sus vidas, volviendo sus experiencias una obra de teatro.

En este sentido, el discurso es una forma de actuar en el mundo y asignarle sentido, tal como lo hacen ellas a través del teatro de mujeres cuando re-presentan sus experiencias de vida ante un público, haciendo uso de unos lenguajes propios de su cultura y de los lenguajes teatrales adquiridos en los procesos de montaje. La función social del teatro se cumple en el hecho de que requiera del espectáculo y entra en interacción con un público a quien le transmiten un mensaje (Mónaco, 2007) que, en este contexto, es más una denuncia de la situación de discriminación y marginalidad que vivían en ese momento y que aún continúan viviendo; de allí la importancia del mensaje que realmente llega.

El teatro también ha sabido ser un vehículo para explorar la vida social, sobre todo para describir y analizar los males sociales (...) parte del efecto de muchas obras artísticas depende de su contenido “sociológico” y de la convicción, en los lectores y en los espectadores, de que aquello que ellas cuentan acerca de la sociedad es, en un sentido u otro, “verdadero”. (Becker, 2006, págs. 25-26).

Un aspecto relevante para el análisis es la ideología, es decir, el sistema de creencias que se ponen en juego dentro de sus discursos, la cual, al ser parte de la cultura, bien podría tomar como “natural”, algunos rasgos patriarcales y discriminatorios, teniendo en cuenta que en el teatro, la construcción de estereotipos puede ser muy común debido a que este es extraído, inspirado en situaciones reales, es decir, trabaja a partir de códigos y discursos convencionalmente aceptados por la cultura, reproduciendo los mismos estereotipos sociales, patriarcales. De allí la importancia de darle voz a las actrices, para reconocer a través de sus discursos, el sentido y lo que para ellas significa la representación escénica.

A continuación, se presentan los momentos constitutivos de la metodología de la investigación: a) el levantamiento de la información; b) la aproximación a la obra “El Solar”; c) el análisis.

a) Levantamiento de la Información.

Teniendo en cuenta que, dentro del marco postestructuralista, la metodología feminista reconoce el papel reflexivo de la investigadora como productora de conocimiento, donde la experiencia juega un papel importante e incluso un camino para enriquecer el intercambio de información; para este caso, la participación de la investigadora no se limitó a hacer preguntas, sino que también participó de los encuentros, compartiendo sus propias experiencias.

Para el levantamiento de la información, se diseñó una estrategia metodológica en la que se usaron diversas herramientas:

- Un taller con dos actividades: *La piedra y la cartelera de sueños*. El objetivo de estas actividades era conocer los imaginarios en las proyecciones de estas mujeres con respecto a: su lugar de vivienda (entorno, contexto, casa); identidad femenina (qué tipo de mujer quisiera ser); y por último formación y subsistencia.
- Proyección de la obra y conversatorio. Su objetivo era conocer las primeras impresiones que surgían al ver la obra diez años después de haber sido montada: cómo se nombran a sí mismas, cómo fue su montaje, y la relación con las compañeras y las directoras.
- Entrevista abierta. Se construyó una guía de preguntas que se contestaron a modo de entrevista abierta, determinada como una conversación ordinaria (O'Rourke & Pitt, 2007). La guía de preguntas está diseñada a partir de la pregunta problema, la cual plantea cuál es la relación con las identidades de género que estas cuatro mujeres construyen en el escenario, en intersección con las variables de clase y raza. De allí que las preguntas indaguen sobre la forma como se piensan a sí mismas en relación con sus contextos cotidianos planteados en relación a la obra. El punto de partida de estas preguntas es el montaje teatral, aspecto que no limita de ninguna manera el testimonio de estas mujeres exclusivamente a un lenguaje teatral; pues las obras hablan sobre experiencias de vida que estas mujeres compartieron, tanto en el albergue, con sus familias, una vez llegaron como desterradas a la ciudad, como en el hecho de tener hijos y esposos muertos a causa de la guerra. Con esto se quiere decir, que la obra es el pretexto para hablar de sí mismas, de sus luchas y resistencias.

En este punto, es importante aclarar que el acercamiento a este grupo de mujeres en el trabajo de campo para la recolección de la información, ha sido siempre un proceso sistemático que no finalizó al obtener la información requerida; por el contrario, se fue construyendo una comunicación constante, a fin de aclarar algo que no se había entendido, de preguntar sobre un aspecto que no se mencionó, o simplemente de conversar (Luna, 2021). De la misma manera, en esta primera etapa de recolección de la información, no solamente se trataba de recoger una historia, sino de generar el ambiente para que ese relato fuera lo más sincero posible, reviviendo la historia de una manera compartida (entrevistador/entrevistado) (Bourdieu, 2005). Las conversaciones, las entrevistas y el taller fueron grabadas en video para poder captar no solo lo que se dice con las palabras, sino también con el cuerpo, teniendo presente que, como población afrodescendiente, sus formas de expresarse no pasan totalmente por la palabra, sino también por su gestualidad.

El proceso de la transcripción de la información levantada fue otro momento importante para esta etapa que no se tenía contemplada, porque implicó el diseño de un nuevo encuentro con las actoras de este proceso de investigación, con el fin de profundizar los sentidos y significados de las palabras con las que ellas nombraban sus realidades, como una devolución reflexiva, teniendo en cuenta las diferencias culturales que existen entre la investigadora y ellas, lo que generaba —para la investigadora— una falta de comprensión de sus expresiones y lenguaje oral.

- Transcripción de la obra “El Solar”: Se realizó la escritura del libreto de la obra¹⁸, a partir del visionaje de un video realizado durante una presentación de la obra en el Teatro Máscara. Esta escritura no solo contó con el apoyo del video, sino que fue necesario reunirse una vez más con las mujeres para precisar el texto, puesto que la obra, al estar representada por estas actrices naturales quienes narran sus historias, contiene un vocabulario propio de sus comunidades de origen, que como ya se mencionó, resulta en algunos momentos poco comprensible para otro público, debido a su léxico, sus formas de hablar y el significado de ciertas acciones, rituales y palabras. Con estos encuentros se

¹⁸ En muchos casos, el teatro de mujeres al estar ligado a un teatro más documental y trabajar con poblaciones diversas, generalmente no cuenta con un libreto predeterminado, y en este caso, esta particularidad se debe en gran parte, al hecho de que las mujeres son iletradas funcionales.

logró una mejor comprensión de la obra que, a primera vista, sería imposible entenderla en sus contenidos y significados que ellas le otorgan a cada escena.

b) Aproximación a la Obra, Las Mujeres y sus Personajes

En este aparte se realizará un breve acercamiento a la obra y una descripción de las cuatro (4) mujeres objeto de estudio de esta investigación en relación a sus personajes en la obra y a ellas en sus vidas cotidianas¹⁹.

La obra “El Solar”:

“El Solar” es una obra teatral de construcción colectiva, actuada por mujeres afrodescendientes, actrices naturales, que llegaron a la ciudad de Cali desterradas de sus zonas de origen, provenientes de diferentes lugares de la Costa Pacífica colombiana. Fue la segunda obra realizada por el grupo *Aves del paraíso*, del Teatro La Máscara, en el año 2006, época en la que este grupo de mujeres estaba en el tránsito de adaptación a nuevas formas de vida que les imponía la ciudad; el suceso del desplazamiento estaba aún muy presente y lo vivían con mucho dolor. Estos sentimientos y experiencias por las que atravesaban las mujeres en ese momento de su vida, fueron determinantes para la elección del tema de la obra: el drama de la convivencia en el albergue Daniel Guillard.

El albergue “Daniel Guillard” se ubicó en una antigua cancha de barro que fue adaptada de manera improvisada, con divisiones de plástico y cartón a modo de cerramiento, para que aproximadamente cuatrocientas (400) personas habitaran allí transitoriamente, mientras el gobierno las reubicaba. Ese lugar se convirtió en su hogar durante un periodo de cinco (5) años, aproximadamente, hasta que el gobierno le asignó vivienda a cada una de las familias en los barrios de mayor índice de violencia en la ciudad.

“El solar” es una obra donde las mujeres, actrices naturales, cuentan en el escenario su propia historia, lo más fielmente posible a los hechos narrados, aspecto particular en el teatro de

¹⁹ En el capítulo del Contexto, se presenta la ficha técnica de la obra dada la importancia que esta tiene en la presente investigación.

mujeres, más ligado a un teatro documental (Cornago, 2009) que borra la línea entre lo público y lo privado, por el hecho de narrar sus vivencias que, como mujeres negras desplazadas, viven cotidianamente en el albergue.

Las mujeres y sus personajes

Para esta investigación se trabaja con los testimonios de cuatro (4) mujeres participantes de la obra; su selección se debe a dos aspectos: primero, la continuidad de un proceso investigativo realizado con ellas en años anteriores; segundo, a la cercanía que la investigadora ha mantenido con ellas durante mucho tiempo, propiciando lazos de amistad y confianza que ha permitido deconstruir las relaciones hegemónicas que pueden presentarse entre la investigadora y las mujeres que constituyen el objeto de estudio de esta investigación. Este último aspecto se vuelve determinando en el diseño de la estrategia metodológica realizada para el levantamiento de la información, teniendo en cuenta que, en la comunicación oral, el contexto y la capacidad de comprensión de la investigadora es clave, cuanto más conozcamos el idioma, la cultura, la ideología de las personas con las que se conversa, más se entenderá el significado (Graham, 2012; Cameron 2010, Tannen, 2008). Razón por la cual para este tipo de análisis es importante tomar en cuenta el vínculo que quien investiga tenga con la población estudiada (Christie, 2000).

La obra “El Solar” es actuada por dieciséis (16) mujeres de diferentes edades: adultas, adolescentes y niñas, todas ellas desterradas de zonas rurales de la Costa Pacífica colombiana.

Cada una de estas cuatro mujeres afrodescendientes —población objeto de esta investigación— ha logrado construir un rancho después de permanecer por 4 o 5 años en el albergue. Ellas viven en el del Distrito de Aguablanca, en barrios como: Manuela Beltrán, Charco Azul, El Vergel y los Mangos. En este momento, estas mujeres son cantadoras, lavanderas, compositoras y parteras. Hicieron parte del Grupo “Aves del Paraíso” del Teatro “La Máscara”, desde el año 2005 hasta el año 2017 aproximadamente. En las obras, ellas son actrices no profesionales porque no han estudiado actuación y antes de llegar a “La Máscara” no conocían el lenguaje teatral y nunca en su vida habían visto una obra de teatro y mucho menos habían pisado un escenario (Luna, 2011).

En la obra, las personajes no necesariamente son mencionadas por un nombre, pues esto no es relevante en el acontecer de la obra, solamente se hace mención a “Gertrudis” que es el

personaje principal y “Melisa” una de las jóvenes, del resto no conocemos el nombre, por tanto, serán caracterizados como: Mujer, niña o joven con letras del alfabeto. Esta consideración también es de orden ético para salvaguardar la identidad de las actrices, en su condición de mujeres que han sufrido un exilio forzoso y múltiples y sistemáticas violencias en la ciudad.

En las siguientes líneas, se realiza una descripción de las cuatro (4) mujeres participantes en la investigación, en cuanto al personaje de la obra y la persona o interprete²⁰:

- **Mujer F:**

La persona:

Mujer adulta nacida en el Tambo – Cauca; es una de las mayores del grupo con aproximadamente 63 años de edad.

Salió de su pueblo junto con sus vecinos un día en medio de la lluvia porque todos estaban amenazados: “eran ríos de personas andando por la mitad de la calle por miedo a las minas quiebra patas”, así lo expresa ella. Dejó todo abandonado: su siembra y sus animales, se fue con sus dos hijos menores y dos nietos; en total son ocho (8) hijos: cuatro mujeres y cuatro hombres, los otros ya estaban en la ciudad. Su esposo se quedó solo en el pueblo porque era un hombre muy violento con sus hijos y ella.

Ella cuenta que después del exilio, un hijo y su nieto quedaron traumatizados por los disparos y les costó mucho acostumbrarse a los ruidos de la ciudad. En la ciudad vio morir un hijo y un nieto por causa de la violencia urbana que azota el barrio Manuela Beltrán donde ella habita en el Distrito de Aguablanca. De todas las mujeres de esta obra, ella es la que mejor conocía la ciudad, pues siendo apenas una niña, llegó a la ciudad a trabajar en una casa de una familia adinerada, allí creció y se acostumbró a la ciudad, a usar pantalones y escuchar la música que escuchaban sus patrones. Siempre defendía la diversidad en las formas de ser mujer afrodescendiente, porque ella, contrario a la imagen que muestra la obra, no sabe bailar ni cantar, no le gustan los vestidos ni las faldas, usa solo pantalón y el cabello muy corto, sin trenzas, ni peinados. Era una mujer tímida, de pocas palabras, tranquila, colaboradora, buena amiga y vecina, siempre dispuesta a ayudar.

²⁰ Teniendo en cuenta que es un teatro más ligado a lo documental, la obra no cuenta con un elenco como tal, y puede incluso hacerse sin una de las mujeres o esta podría ser reemplazada por otra, en una de sus funciones.

Expresaba con nostalgia que algunos de sus hijos varones se han alejado o desentendido de ella. Los últimos años de su vida vivió con una de sus hijas, hacía tamales una vez a la semana para vender; sufría de diabetes y del corazón. Murió de un infarto cardíaco en mayo de 2020, a sus 73 años.

El personaje:

En la obra interpreta la Mujer F, sale en la escena 1 como una mujer que aún duerme mientras las otras se van despidiendo con el amanecer. En la escena 3 es la mujer que despierta a su amiga Gertrudis a las 4:00 de la madrugada para que vayan a lavar juntas y se hagan compañía, rogándole que no se vaya porque le da miedo quedarse sola lavando en la oscuridad. Es la amiga de Gertrudis, la aconseja y la escucha, tiene un temperamento suave, trata siempre de actuar correcto y ser el ejemplo a seguir de las demás mujeres con las que convive, se la lleva bien con todas, no discute, ni se mete en problemas, es prudente y tranquila, aunque cuando tiene que decir las cosas las dice. Sale a lo largo de toda la obra, es testigo de todas las peleas de Gertrudis con sus vecinas. A lo largo de la obra tiene amarrado un trapo o pañoleta blanca en la cabeza. En las últimas escenas es una de las mujeres adultas que baila y canta en el grupo de música tradicional. No tiene maquillaje, ni adornos. Está descalza. Sus movimientos son naturales, sus gestos propios de ella, el tono de su voz es el de ella.

Mujer Y:

La persona:

Mujer adulta nacida en Iscuandé – Nariño, con aproximadamente 57 años de edad.

Sale huyendo de su casa después de que un grupo armado entra y le dispara a su marido. Se desplaza con sus seis hijos, aún pequeños, uno de ellos apenas casi recién nacido. Nunca había estado en la ciudad, al llegar le tocó mendigar en las calles, muchas veces vio a sus hijos con hambre, teniendo que acudir a la caridad de sus vecinos. Ha trabajado en lo que le resulte: aseo, venta de chontaduro, lavar ropa, etc. Es compositora de canciones y décimas, en su tierra fue partera y curandera.

Una vez instalada en la ciudad hizo parte del grupo del teatro “La Máscara” con el grupo de teatro “Aves del Paraíso” conformado por mujeres desterradas de la Costa Pacífica colombiana, teniendo la oportunidad de viajar a otras ciudades.

Ha visto crecer sus hijos e hijas en la ciudad y también ha visto morir sus dos hijos mayores, por la violencia de su barrio y por la negligencia de las EPS con la población desterrada; ha visto enfermar a su hijo menor en el ejército por el maltrato y la discriminación a la población desterrada. Ha sido engañada en la ciudad por no conocer las lógicas urbanas que imperan para la sobrevivencia, especialmente en los sectores donde ellas son instaladas por el Gobierno: el oriente, en las márgenes de la ciudad. Vive en el barrio Manuela Beltrán con sus hijas, nietos e hijo, vive con su hija. Extraña el campo, pero sabe que no volverá porque sus hijos y su familia están acá.

Es una mujer extrovertida, risueña, amorosa, es muy emotiva; es una muy buena conversadora. Tiene el don de reírse de sí misma y la fuerza de seguir adelante en medio de la adversidad. Tiene la sabiduría que dan las experiencias de la vida y los años, es una mujer tranquila pero cuando algo le molesta lo dice, siempre clama por la justicia. Sus tradiciones culturales las tiene muy arraigadas y le ha costado abrirse a los cambios culturales que le exige la ciudad.

El personaje:

En la obra es la Mujer Y, sale en la escena 1 como una mujer que se está despertando y luego se baña y se arregla. Es una mujer que discute constantemente con Gertrudis, clamando justicia. En las últimas escenas toca el guasá y es la mujer adulta que reclama la presencia de hombres en el grupo de música tradicional, especialmente para tocar el bombo, es un afán por conservar sus costumbres. En la obra es una mujer emotiva, que dice lo que piensa cuando algo le parece injusto y se para firme frente a las demás. Sus gestos y acciones son muy naturales, así como es ella, así se mueve en el escenario. Esta vestida con una falda larga color beige con flores y una blusa blanca de diseño campesino con boleros en el cuello y sin mangas. No tiene maquillaje ni adornos. Está descalza.

• **Mujer T**

La persona:

Mujer adulta nacida en Bajo Calima – Valle del Cauca, aproximadamente 60 años de edad.

Sale del pueblo por amenazas de un momento a otro dejando todo abandonado; su esposo era un líder y tenían una casa grande con cultivos y varios animales. Ella participaba en varios

proyectos sociales de la iglesia y estaba iniciando un emprendimiento con la costura. Llega a la ciudad con sus nueras, hijas y nietas y nietos; sus hijos varones y su esposo llegaron meses después, cuando ellas ya estén asentadas en el albergue. Su familia es muy numerosa y logran desplazarse a la ciudad todos. A lo largo de su vida a criado a sus 6 hijos: tres varones y tres mujeres; varios nietos y algunos hijos de crianza; es una figura materna muy importante en su familia, siempre está criando a pesar de la edad porque es su forma de ayudar a sus hijas (os).

Después de salir del albergue tuvieron una casa en Manuela Beltrán con la ayuda del gobierno. Sus hijos, quienes llegaron siendo adolescentes, se metieron en negocios ilegales relacionados con el tráfico de drogas y hasta el momento están pagando condena en varias cárceles del país. Sus tres hijas viven en Chile y se emplean en el servicio doméstico, ellas son las que le envían dinero a su madre para su manutención y la de las nietas (os) que viven con ella.

Se casó siendo muy joven, con apenas 15 años y toda la vida vivió con su marido, quien era un poco mujeriego “pero buen marido”, como ella misma lo expresa. Hace cuatro años, fuera de su casa lo mataron, sus hijos varones en ese entonces ya estaban en la cárcel y sus hijas fuera del país. La Mujer T no pudo seguir viviendo en esa casa, aunque allí estaban sus amigas. La violencia la expulsa de nuevo y se va para un barrio azotado también por la violencia: Potrero Grande, allí vive con un nieto y dos nietas adolescentes, hijos de unos de sus hijos; ellos la acompañan y ella los cuida. De todas las mujeres es la que mejor vive económicamente, viaja constantemente a visitar sus hijas y sueña con una casa grande donde vuelva a vivir con todos sus hijos e hijas. Para ella lo máspreciado es su familia, dice que la ciudad le arrebató su familia. Actualmente tiene alrededor de 74 años.

El personaje:

En la obra es la Mujer T, sale en la escena 1 como una mujer que se está despertando y luego lee la biblia; en las escenas siguientes sale a pedir turno para lavar, espera pacientemente para evitar problemas, puesto que su familia es numerosa y debe lavar todos los días. En las últimas escenas es una madre que ejerce su autoridad con la desobediencia de sus hijas y las hace respetar frente a las demás mujeres. Toca el guasá.

Niña P

La persona:

Niña adolescente, afrodescendiente, nacida en Iscuandé, Nariño, de aproximadamente catorce (14) años de edad.

De las hijas mujeres es la menor de la Mujer Y. En 2002 tuvo que salir huyendo de su lugar de origen junto con su madre y cinco (5) hermanos porque grupos armados entraron a su casa y mataron a su padre. Sus recuerdos en el campo se han ido borrando, ella es una niña que ha crecido en la ciudad, su acento, vestuario y formas de hablar son propios de la ciudad.

Le gusta mucho la música y el baile, siempre ha soñado con estudiar música. Fue una niña con carácter y no fue fácil adaptarse a la ciudad, pues el ambiente, el ruido y la discriminación la hacían ser una niña callada y con una dermatitis constante. Hacia los 13 años, en uno de los montajes en el teatro “La Máscara” aprendió a tocar la marimba, animada por quien fuera su primer novio y actual padre de su hijo. Tocar la marimba para ella es muy importante porque es consciente que pocas mujeres lo hacen, pues en su cultura de origen esto no es bien visto, según su madre, quien la apoya en todo. Actualmente es una mujer adulta de unos 25 años, tiene una relación de amistad con el padre de su hijo, aunque él no responda por él. Vive con su mamá con quien tiene una relación muy cercana, cuida de ella y de su hijo.

El personaje:

En la obra es una niña con carácter, muy comprometida con el grupo de música tradicional; es respetuosa con las mujeres adultas. Sus gestos y movimientos son naturales, igual que su voz. Lleva puesto una pantaloneta negra con una franja blanca a los lados; una blusa de tiras negra. Lleva el cabello suelto, sin maquillaje o adornos.

c) Análisis.

La organización de la información se orientó hacia la búsqueda de categorías o temas que las mujeres abordaran en sus testimonios a partir de sus reflexiones sobre las situaciones representadas en cada una de las escenas de la obra, con el fin de comprender el sentido que ellas les daban a estas situaciones.

Al volver sobre sus relatos de vida abordados en la obra, el testimonio de ellas se convirtió en una oportunidad para conversar sobre ese momento en sus vidas y cómo ellas lo

viven actualmente, perdiendo en muchos casos, el hilo o la relación directa con cada una de las escenas. Así que ante esta situación, una vez construidas las categorías de análisis, se relacionaba el testimonio de cada una de las mujeres, con las escenas de la obra a la cual hacía referencia, para no perder el sentido de sus testimonios con la representación teatral²¹.

Con respecto al análisis, este se centra en las relaciones de poder, teniendo un especial interés en los procesos de sujeción y subjetivación de estas cuatro mujeres, develando las relaciones de poder en cuando a las formas como se resisten y reproducen el poder hegemónico que las define y las representa; a través de comprender los significados y sentidos que le otorgan a las situaciones representadas en la obra: qué revelan sus testimonios sobre cómo se constituye y opera el poder (Scott & Lamas, Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista., 1992), tanto en el teatro de mujeres como en otras instituciones.

Esta investigación, al proponer realizar un análisis desde las intersecciones de las categorías de raza-etnia, clase y género haciendo uso de la interseccionalidad como instrumento de análisis, introduce un elemento de complejidad, pues “la propia interseccionalidad es una forma de entender y analizar la complejidad del mundo” (Collins & Bilge, 2019); de allí que no sea una apuesta fácil, puesto que los testimonios son leídos desde tres categorías, que bien pueden ser tres lecturas.

El análisis es abordado a partir de los contenidos, temas, sentidos; igualmente, al tener la intención de preguntarse por la experiencia, los testimonios serán punto de partida para preguntarse por las estructuras de poder sociales, políticas y culturales que posibilitan que se dé la experiencia que ellas narran.

Es necesario realizar algunas aclaraciones sobre aspectos que se han tenido en cuenta para el análisis (Castellanos, 2019):

- Apelo “a mi propio conocimiento cultural, partiendo de una epistemología de “conocimiento situado” (Haraway, 1980), reconociendo lo que he reflexionado y aprendido sobre las ideologías patriarcales a partir de mi vida, mis reflexiones y mis lecturas”.

²¹ Es importante aclarar que no se analizan las escenas, aunque si hay un acercamiento a la obra y sus personajes, pero esta es más el punto de partida para los testimonios de ellas, pues lo que interesa en esta investigación es la mirada de estas mujeres sobre el proceso de montaje.

- También me pregunto sobre las dimensiones políticas, las relaciones de poder inherentes a lo dicho por las participantes; concretamente, qué grupos sociales, posiciones o instituciones parecen estar apuntalándose o socavándose mediante lo dicho, es decir, quién gana y quién pierde.
- Trato de comprender sus discursos desde sus propias realidades, incluso sus ironías o el doble sentido que las mujeres le dan a algunos discursos, teniendo también la posibilidad de conversar con ellas sobre actitudes que no alcanzo a comprender.
- Analizo las posiciones de ellas en sus contextos, sus tendencias ideológicas, religiosas y morales incluyendo las evidencias de violencia simbólica.

Finalmente, realizar el análisis de esta investigación implicó varios retos, sobre todo porque, como ya se mencionó, las mujeres en sus testimonios no se referían a la obra “El Solar” como tal, sino a cómo vivieron en sus cotidianidades las situaciones representadas en el escenario. Por tanto, la obra se convirtió en el pretexto para el relato, pero no era necesariamente parte de él, lo que condujo a la producción de relatos más autobiográficos, y menos enfocados en el proceso de construcción de la obra; aunque este aspecto ya deja ver su relación con el teatro de mujeres y el lugar que este ha tenido en sus vidas.

De acuerdo a lo anterior, para la construcción de este análisis que se propone comprender las identidades que las cuatro mujeres —cuyas prácticas discursivas constituyen el objeto de estudio— han construido en la obra teatral “El Solar”, se definieron en principio ejes temáticos o directamente relacionadas con la pregunta de investigación. Cada eje temático tiene varios subtemas que fueron emergiendo de la lectura y organización de los testimonios que recogen sus reflexiones sobre las experiencias de vida representadas en la obra y de las temáticas y situaciones que aborda la obra. Para una mejor comprensión, a continuación, se describen los ejes temáticos y los subtemas que surgieron de estos:

1. Mujeres desterradas

Teniendo en cuenta que la obra narra la estancia en el albergue de estas cuatro mujeres desterradas, en este eje temático, a través de sus testimonios, se analiza la dimensión subjetiva del destierro y el impacto que tiene en ellas las discriminaciones y rechazos atravesados por aspectos étnico raciales, el género y la clase, una vez llegan a la ciudad. Este eje permite comprender la situación emocional por la que estas mujeres atravesaban en el momento de

montaje de la obra y las razones por las cuales deciden montar la obra y, por otro lado, muestran las transformaciones que han tenido sus identidades durante todo el tiempo transcurrido habitando la ciudad.

Subtemas:

- “La identificación era que éramos desplazaditos”
- “Éramos unos tontos campesinos”
- La pobreza urbana
- La justicia divina

2. Campesinas urbanas: El tránsito entre el campo y la ciudad

Después de estar cuatro años habitando la ciudad, luego conviviendo en el albergue, y ahora después de veinte años de habitar la ciudad, sus identidades, costumbres y creencias van teniendo una fragmentación e hibridación que transforman sus culturas; unas veces resistiendo al discurso hegemónico, y otras veces sujetas a él.

Subtemas:

- La ciudad nos ha enseñado mucho
- Relaciones de género: “Acá ya es distinto”
- “Ahora no hay hombre que sirva”

3. Las mujeres actrices naturales

En este eje temático se abordan directamente las identidades de género que este grupo de mujeres muestran a lo largo de la obra “El Solar”, para comprender como las viven en sus experiencias de vida y cómo las representan en la obra.

Subtemas:

- La maternidad
- Las mujeres en la comunidad del albergue
- La comunidad de amigas ideales
- Lavar allá en la tierra era diferente

4. El teatro de mujeres como ritual de confesión

Este eje aborda las miradas de ellas frente al teatro de mujeres y los procesos de sujeción y subjetivación a esta institución del teatro.

6. Análisis Para las Identidades en el Teatro de Mujeres

A continuación, se describe a partir de sus testimonios, las situaciones que llevaron a estas cuatro mujeres a plantear el tema de la obra “El Solar” y a construir cada una de las escenas de dicha obra. En estos testimonios se profundiza en sus experiencias de vida, sus sentires, para comprender las resistencias y hegemonías que han construido frente a poderes y saberes establecidos y que tienen que ver con aspectos socio raciales, ligados al género, la clase, su identidad de mujeres rurales y desplazadas. De esta manera, a través de temáticas bordadas en sus testimonios, se relacionan las escenas que aluden a dichas temáticas para aproximarse, desde las relaciones de poder, a la definición de las identidades de género que las mujeres construyen, a través de la representación escénica; puesto que:

La deconstrucción es un ejercicio importante porque permite ser críticos de la forma como las ideas que queremos usar son expresadas comúnmente y exhibidas en patrones de significados que pueden socavar los objetivos que pretendemos lograr (Scott & Lamas, 1992, pág. 93)

6.1. Mujeres Desterradas

Es importante tener presente que la obra “El Solar” se monta en el año 2006, cuando el suceso del destierro en sus vidas había tenido lugar hace cuatro y siete años, pues no todas llegaron a la ciudad en el mismo año. Durante este tiempo aún no habían logrado ubicarse en un espacio propio, ni tener un trabajo que les permitiera un nuevo proyecto de vida y el gobierno las había reubicado transitoriamente en un albergue. En este contexto se monta la obra y esto justifica la elección del tema, al querer mostrar cómo vivían en la ciudad habitando el Albergue Daniel Guillard y cómo era de difícil ese cambio de la vida del campo a la vida urbana.

Cuando se les pregunta a las mujeres por qué montaron esta obra, ellas recrean, desde su mirada actual, las diversas situaciones de discriminación que vivieron cuando llegaron a la ciudad como población desterrada de sus territorios de origen, ubicados en zonas rurales de la Costa Pacífica colombiana.

6.1.1. “La Identificación Era que Éramos Desplazaditos”

La mujer Y siempre es la primera que habla, pero pronto se queda sin palabras. Lo primero que explica es el momento en el que se encontraban y cómo ella, de manera particular, vivía este proceso de destierro y adaptación a nuevas formas de vida: “estábamos en ese tiempo en que desplazamiento era...un cómo le digo, estaba como señalado, usted era desplazado y todo el mundo... (silencio) como que uno traía la cruz aquí en la cabeza”.

La mujer Y parece no encontrar en principio, las palabras exactas para describir el suceso del destierro que sufrió junto con toda su familia y la llegada a la ciudad; el sentimiento con el que expresa esta frase la deja en silencio y poco a poco va encontrando las palabras para nombrar su emoción; entonces compara la situación que estaba viviendo en ese momento, con el hecho de estar marcada con una cruz en la frente, como una señal que la hacía visiblemente diferente al resto de las otras mujeres urbanas. Ella empieza a comprender que esa diferencia le da ya una identidad como una mujer “desplazada”, que hace parte de una categoría cargada de significados que las marginaban y las hacían sentir inferiores (Meertens, 2000; Oslender, 2010); por eso ella compara ese momento de llegada a la ciudad con el peso de llevar “una cruz encima” haciendo referencia a un viacrucis como metáfora del ritual católico realizado en semana santa.

Luego, añade: “la gente no actuaba con sentimiento, o tal vez creía también que uno no sentía o también porque los demás decían que uno venía era a cogerles su pueblo”. Una vez ella ha expresado sentirse señalada, en este nuevo testimonio, parece justificar la discriminación que las personas del nuevo contexto urbano tienen hacia ella por el hecho de no ser de allí, de ser una mujer que llega a un espacio que no le pertenece y en una condición de carencia. Pero hay una particularidad que la diferencia de mujeres migrantes que llegan a la ciudad buscando nuevas oportunidades: el hecho de que ella no ha querido salir de su territorio, ella fue obligada de manera violenta a hacerlo; por tanto, ella no es migrante, ella es “desterrada”. Este nuevo territorio que “no ha sido libremente escogido”, no hacía parte de sus proyectos de vida

(Meertens, 2000), de allí que el termino desterrada se acerque mucho más a la comprensión de esta carga subjetiva que lleva esta mujer al encontrarse desarraigada de su territorio y su comunidad (Arboleda, 2019; Vergara, 2011).

Con respecto a su situación de mujer desterrada, la mujer T lo expresa así:

La identificación era que éramos desplazaditos (así lo decían) hasta los mismos muchachos de allí alrededor. Yo si tuve que parar más de una madre porque yo sí tenía hijos jovenciando²² y tenía era mi familia grande (y les dije): ojalá a ustedes no les toque que los desplacen algún día porque eso no es cosa que uno lo desea porque nosotros no venimos aquí por limosneros.

Esta mujer que ha trabajado toda su vida en el campo, ahora deja ver indignación cuando habla de ese momento, asumiéndose como una madre que debe cuidar y defender a su familia de más maltrato. Ella menciona la palabra “identificación”, señalando la situación de ser reconocidas como “desplazaditas”, lo que deja ver de manera clara esa estrecha relación que según Taylor (1996), existe entre las nociones de identidad y reconocimiento, en tanto el reconocimiento está presente en la interpretación que los otros hacen de quién es y de sus características como ser humano. Así pues, ellas ahora en la ciudad, son reconocidas bajo el menosprecio de sus identidades por ser mujeres negras provenientes de zonas rurales, aspecto que hace que sean consideradas como una población inferior, como el mismo diminutivo usado para ofender: “desplazaditos”, para “vaciar” sus cuerpos de cualquier posibilidad de aportar a este nuevo espacio (Vergara, 2014).

Igualmente, en este testimonio se ve claramente aquí que un grupo racializado habitante de las márgenes de la ciudad, que vive constantemente diversas opresiones, discrimina un grupo también racializado, por el hecho de proceder de zonas rurales y ser ahora “desplazadas” en las ciudades. Las personas afrodescendientes urbanas que habitan el contexto donde estas mujeres llegan, han interiorizado “la posición de sujetos dentro de la cultura dominante, experimentando a miembros de su propio grupo (mujeres afrodescendientes) de manera abyecta” (Young, 2000, pág. 248); pues ellos, habitantes urbanos no se identifican con estas mujeres que llegan ahora a sus contextos.

²² Hace referencia a que tenía hijos jóvenes en plena adolescencia.

En este aspecto, la mujer F, quien es una mujer que creció trabajando como empleada del servicio doméstico en la ciudad desde los 10 años de edad; vuelve al campo a criar sus hijos con su esposo y luego, debido al conflicto armado, se ve obligada a regresar de nuevo a la ciudad, despojada violentamente de su territorio. Ahora, como mujer desterrada, no poder trabajar en lo que siempre se había desempeñado en la ciudad, le dejaba ver que su identidad como mujer afrodescendiente, campesina, no era la misma que tenía antes del destierro:

Discriminada por afro no tanto, pero por lo que éramos desplazados sí... Uno iba y les pedía trabajo para lavar o planchar, para cualquier cosa y no, porque para nosotros los desplazados no, porque nosotros veníamos de zona guerrillera (Mujer F).

La mujer F no siente una discriminación de raza, relacionada con sus características fenotípicas como, por ejemplo, su color de piel, sin embargo, refuerza lo que vienen diciendo sus compañeras sobre una discriminación por el hecho de ser desterradas y venir de unas zonas rurales del Pacífico. La discriminación por parte de las personas que habitan el contexto donde llegan a la ciudad hace visible la diferencia (Scott & Lamas, 1992) que hay entre las poblaciones afro urbanas y las rurales; diferencia que en este caso no están relacionadas por las categorías de género, sino por aspectos étnico raciales ligados a la clase (Magliano, 2015), en tanto lo que se rechaza es la condición de ser “desplazadas” y provenir de zonas rurales, relacionado con las diferencias culturales ligadas con el territorio (Wade, 1997); de allí que ellas, al provenir de zonas rurales donde se dio el conflicto armado, tengan ya una marca identitaria que genera rechazo entre las personas del nuevo contexto, aspecto que merman sus oportunidades laborales y sociales (Fraser, 2008).

Llama la atención que sean ellas, las víctimas, las que generan sospecha de que “algo habrán hecho” para haber sufrido tales violencias, ellas no solo son obligadas a salir de sus territorios huyendo dejándolo todo, sino que llegan a un nuevo contexto donde siguen sufriendo violencias, siendo relegadas a las márgenes de las ciudades (Arboleda, 2019).

Por otro lado, esta realidad que cuenta la mujer F, muestra que no todas las mujeres tuvieron fácilmente la posibilidad de ubicarse laboralmente una vez llegaron a la ciudad, aunque podría pensarse lo contrario debido a que sus saberes están relacionados con los oficios domésticos y del cuidado; además, teniendo en cuenta que tradicionalmente en el Pacífico, las

mujeres aportan igual o más que sus maridos (Posso, 2010). Sin embargo, el estigma y la discriminación que va configurando un racismo presente en las prácticas y discursos cotidianos, volviéndose “naturales” (Essed, 2010), no les permitía poder acceder fácilmente a un trabajo, ubicándolas en una condición de desventaja, tanto a nivel cultural, social y económico.

Estas situaciones de discriminación ponen de presente que el factor socio-racial, que pasa también por la clase y el género, termina siendo el aspecto que más afecta las posibilidades de tener una vida justa (Giraldo & Hurtado, 2001) al no poder acceder a trabajos bien remunerados; incluso estas relaciones interraciales, ligadas a una estructura social y económica, genera exclusión entre sus mismos vecinos del sector como ya se mencionó. De allí que la reivindicación y el reconocimiento cultural (Fraser, 2008) de sus tradiciones y de lo que son ellas como mujeres y la posibilidad de tener una vida plena para ejercer sus capacidades y expresar sus necesidades (Young, 2000), se vuelve muy difícil en una situación de tanta desigualdad social.

Ante tal realidad, en un afán de supervivencia, las mujeres al no conseguir empleo generan ingresos de múltiples maneras, como, por ejemplo: la venta callejera o incluso pedir dinero y vivir de la caridad, como lo cuenta la mujer F: “Yo tengo un nieto pequeñito de tres añitos y hay veces no había con qué darles una aguapanela y yo tenía una amiga y ella me decía: camina vamos a pedir cualquier cosita que nos den”.

Según este testimonio, las redes de apoyo que ella encuentra es una amiga, una mujer que, como ella, ha sido desterrada; pero, por otro lado, deja ver también que el Estado no daba una respuesta que supliera sus necesidades básicas: ¿Por qué históricamente las mujeres racializadas han vivido de manera sistemática estas condiciones? ¿El tener que pedir en la calle para que su familia no pase hambre, acaso no es una situación fruto de una posición social propia de los grupos oprimidos? Es decir, la diferencia más que cultural es estructural en tanto son las estructuras socioeconómicas las que generan tales desigualdades, relacionadas principalmente con desventajas asociadas con el género, la clase y la posición racial (Young, 2000). Igualmente, estas condiciones de pobreza, menosprecio y discriminación que viven las poblaciones desterradas cuando llegan a las ciudades, han sido históricas y debe entenderse como una afrodiáspora del destierro (Vergara, 2018).

6.1.2. “Éramos Unos Tontos Campesinos”

La percepción de desconfianza frente a esta población, sumado a un imaginario de pobreza, precariedad y falta de oportunidades de las personas campesinas, hace que la llegada de ellas a la ciudad sea tan violenta como su propio exilio. Ahora se ven enfrentadas a unas lógicas urbanas que desconocen y unas funcionarias (os) del Estado cargadas de estigmas contra ellas y con una falta de coherencia frente a su proceder.

La obra de teatro, en la escena seis (6) muestra una conversación donde una mujer le cuenta a otra que la policía la había llevado presa por vender ropa de segunda, teniendo que dejar a sus hijas (os) solas (os) en la calle. La policía es una autoridad que rige el orden y el cumplimiento de las normas; sin embargo, lo que deja ver esta escena es cómo la ciudad y sus instituciones estatales desconocen por completo la situación de estas mujeres, generando unas estructuras que las oprimen y las relegan a lugares ingratos, sin posibilidades de construcción de un nuevo proyecto de vida en la ciudad.

Las mujeres, ahora en sus relatos, cuando ven esta escena recuerdan el trato que tenían de parte de estas instituciones estatales:

Pero usted se acuerda que aquí, en la UAO cuando uno iba bien presentado le decían: pero usted no parece desplazado (...) tenía que ir sucio y todo fruncido porque creía que uno venía era de miseria y no sabían que uno venía bien, uno vestía planchado, era persona de bien (Mujer T).

Para las instituciones del Estado, la validez de sus relatos bien podía pasar por su aspecto físico, no solo por ser comunidad afrodescendiente, sino también por ser población desterrada, bajo un imaginario asociado a escasez de recursos por provenir del campo, a representaciones de pobreza y marginalidad y desde esta mirada, son etiquetadas y construidas como un grupo identitario sobre la base de una exclusión (Young, 2000).

Desde esta perspectiva, parece ser que mientras mejor vestidos, menos desterrados son, tal como lo refiere la activista feminista Francesca Gargallo (citando a la activista nahua Lorenza

Gutiérrez) (2007) al hablar del estigma de pobreza que también recae sobre la población indígena, siendo así una discriminación generalizada hacia las poblaciones racializadas²³.

Ahora, años después, la mujer T recuerda con indignación el trato que esa funcionaria le daba cuando iba bien vestida, haciendo conciencia del estigma que significa estar en esta condición de mujer “desplazada” como son llamadas en ese momento por el Estado: “Nos decían: no tranquilos, váyanse para allá que mañana les mando cualquier cosa y bueno y nosotros de tontos nos íbamos, nosotros entonces fuimos usados” (Mujer Y).

Mientras la mujer T ahora muestra indignación por ser catalogada como una mendiga y asociada con personas que no tenían recursos, la mujer Y muestra indignación por sentir que fue usada por las funcionarias (os) para mostrar estadísticas o resultados de los aportes que les brindaban, como parte de una banalización del desplazamiento (Oslender, 2010); aspecto que deja ver ahora una mirada de desconfianza de ellas hacia las instituciones del Estado por la forma como fueron usadas y humilladas, causando más violencia de la que ya estaban viviendo. Ellas “luego de traer una historia de autonomía e independencia termina (n) siendo reducido (as) por las instituciones a un tipo de individuo-ciudadano *asistido*” (Olaya, 2014, pág. 177); aspecto que deja ver las relaciones de poder que ejercen las instituciones del Estado y el discurso que se instala en la cultura y en lo político que termina manteniendo las jerarquías y las desigualdades, y encubriendo las reales condiciones de pobreza, sumado al desconocimiento de estas poblaciones sobre las lógicas urbanas de sobrevivencia en la ciudad.

De esta manera, el concepto de justicia va más allá de la satisfacción de las necesidades materiales, llevándolo también al plano de lo cultural y lo político; es decir, que la injusticia se refiere no sólo a privaciones o inequidades en cuanto a lo material, sino también en el plano de lo simbólico y en el ejercicio del poder (Young, 2000).

Así pues, la demora en los resultados y los auxilios del Estado para esta población, además de la dificultad de ellas por comprender las actitudes y acciones de las personas en la ciudad y no poder proyectar un futuro para ellas y sus hijas (os), generaba mucha impotencia y descreimiento hacia las instituciones del Estado: “íbamos a la Alcaldía, pero nadie nos escuchaba

²³ Para ampliar el contexto de la realidad que vivían en ese momento, es importante tener presente que una vez ellas fueron registradas como población “desplazada”, esto no garantizaba que el Estado y las autoridades locales las reconocieran como tal, la información que ellas brindan sobre los motivos del destierro es validada por la misma institución, sin criterios muy claros en el momento, para ser incluidos o no en la categoría de “desplazadas” (Oslender, 2010).

porque éramos unos tontos campesinos que no conocíamos y la guerra la gana el que tiene mejor, mejor...conocimiento” (Mujer Y).

Ante esta situación de incertidumbre e inoperancia frente a las ayudas que brinda el Estado, y teniendo en cuenta que ellas en sus lugares de origen, poco o nada se habían entendido con lo público, prefieren buscar ayuda a través de otras redes generalmente lideradas por mujeres²⁴, quienes han cumplido con funciones importantes en la mediación de la asistencia social (Olaya, 2014), pues la responsabilidad de la supervivencia de sus familiares, recae generalmente sobre ellas y en este caso, la mujer Y es madre viuda y cabeza de hogar ahora en la ciudad.

Retomando de nuevo el testimonio, cuando la mujer Y se refiere al “conocimiento”, este también podría estar asociado a una formación académica y política que da poder y estatus, puesto que ellas una vez en la ciudad han sido tratadas como seres sin derechos, sin ningún tipo de acciones afirmativas que ayuden a sanar el suceso del exilio y el despojo de sus tierras, asociando su situación actual a una guerra que ella ha perdido; desde este lugar sus cuerpos están “desposeídos” como consecuencia de una serie sistemática de violencias que iniciaron con el exilio y que continúan una vez instaladas en la ciudad, tal y como lo plantean Butler y Athanasiou (2017) cuando señalan que ser desposeída (o): “se refiere a los procesos e ideologías a través de los cuales las personas son repudiadas y rechazadas por los poderes normativos y normalizadores que definen la inteligibilidad cultural y que regulan la distribución de la vulnerabilidad” (pág. 16). Esta condición se agudiza por el desconocimiento que ellas tienen de las normas y derechos fundamentales que le son violados, más aún en un contexto de guerra.

Esta condición de desposesión las lleva a la precariedad de las vidas no vivibles (Mbembe, 2011), aquellas representados en los sectores históricamente excluidos y abandonados por el Estado; y en este sentido, el concepto de “cuerpos vaciados” de Aurora Vergara (2014) toma sentido, en tanto son cuerpos vaciados de significado, de sentido, de capacidades y ellas se van construyendo en relación con estos discursos que las definen:

²⁴ Redes tales como: La Fundación Paz y Bien que en su momento la lideraba la finada hermana Alba Stella; el teatro la Máscara en su momento a cargo de Lucy Bolaños y Susana Uribe; Casa Cultural Chontaduro, por citar las más cercanas geográficamente e importantes en ese momento.

Cuando se percibe a los demás como diferentes y recurrimos, por ejemplo, a denominar a las personas mediante apodos, a la violencia o a la invisibilización del otro, no tenemos en cuenta que la concepción del “*otro*” se construye en relación con el *yo* (Vergara, 2014, pág. 349).

Estos relatos dejan ver que existe una clara falta de respecto de la Instituciones del Estado frente a la población desterrada, que las convierte a ellas en seres casi sin derechos, no los insultan directamente, pero los hieren y los degradan hasta terminar construyendo individuos dependientes de otro para la supervivencia (Olaya, 2014): “Con la falta de respeto no se insulta a otra persona, pero tampoco se le concede reconocimiento; simplemente no se la ve como un ser humano integral cuya presencia importa” (Sennett, 2003, pág.17).

Ellas llegan a las instituciones del Estado, llegan a los barrios, llegan al albergue y en todos estos contextos son mujeres “desplazadas”, categoría que conlleva una carga de innumerables discriminaciones; ellas salen de sus territorios huyendo, porque

además del drama personal que suponen sus múltiples y profundas pérdidas y daños, el éxodo exige una ardua lucha cotidiana para volver a empezar en contextos muy adversos, plenos de estigmas y exclusiones” (Osorio, 2014, pág. 27)

Entonces, ¿qué significa para las identidades de las mujeres afrodescendientes desplazadas, ser nombradas como desplazadas incluso antes de comprender exactamente qué significa serlo? Sus cuerpos no encajan dentro del discurso dominante que instala lo humano dentro de la urbe y desde ese punto de vista, para el resto de la sociedad, no hay ningún daño considerable cuando estas mujeres son violentadas o incluso mueren (Butler, 2006a).

Sin embargo, en medio de tanta hostilidad y rechazo, ellas han ido adquiriendo ese otro “conocimiento” que las ayuda a la reconstrucción de sus identidades, ahora campesinas urbanas, especialmente de las tres mujeres adultas, quienes actualmente reivindican sus vestuarios de mujeres del campo y dejan muy claro que eso no tiene que ver con pobreza, ni mendicidad, resistiéndose a los discursos que las han ubicado en lugares de exclusión; de esta manera, en determinadas experiencias, un grupo oprimido, puede ser también opresor (Collins, 2000).

Mujer T: Yo en la ciudad no me siento mal con lo que yo uso y siempre he andado y siempre así donde sea que vaya puede ser el más encopetado, allí estoy porque lo importante es que uno vista a su manera como a uno le gusta.

Mujer Y: La manera de usted sentirse diferente es que usted ande sucia o que ande con mal olor. Yo con esta camisa después de que no esté rota y que yo no me huela a chucha, yo me le siento al lado de quien sea, puede venir bien encorbatado²⁵

Ellas ahora parecen tener más conciencia de sus identidades en tanto quiénes son dentro de la ciudad, saben también cómo han sido representadas, lo que les permite una nueva manera de representación frente a las demás personas: “ya que es solo a través del modo como nos representamos e imaginamos a nosotros mismos es que llegamos a saber cómo estamos constituidos y quiénes somos” (Hall, 2003, pág.10).

Al respecto, ellas dicen: “Cali ya se tomó la cultura” (Mujer Y) ... “se la tomo y ahora la gente quiere estar con el trapo amarrado, con las faldas que uno usa (mujer T).

Sin embargo, el discurso nacionalista, atravesado fuertemente por los medios, convierte las tradiciones en una moda; ahora en la ciudad, en el tránsito de sus culturas, sin sus contextos de origen, lo que queda es la manera o la forma: en las mujeres adultas, sus tradiciones en cuando, por ejemplo, su vestuario: sus turbantes, sus faldas largas y coloridas, sus blusas con boleros; las maneras de cocinar, y todo lo relacionado con su cultura oral: los cantos, los arrullos, las décimas. De esta manera, ellas reconocen que pueden ser un referente identitario que es usado para ferias y eventos afrodescendientes en pos de la diversidad y que incluso a ellas, el teatro les permitió hablar, mostrar y valorar estas tradiciones en la ciudad.

Pero, aunque este reconocimiento de ellas sobre sí mismas es importante para su vida en la ciudad, la identidad en estos contextos puede correr el riesgo de ser mirada como una construcción fija, que termina construyendo unos imaginarios a partir de discursos representativos, o cualidades de las identidades étnicas, que estilizan y folclorizan su cultura, pero que no habla realmente de sus tradiciones.

²⁵ Expresión que refiere a alguien que viste elegante, de saco y corbata.

6.1.3. La Pobreza Urbana

En contraposición a los imaginarios contruidos sobre sus identidades, para estas mujeres la habitancia en el albergue y las condiciones de precariedad con las que vivían para ese momento en la ciudad es una situación que desconocían en el campo, y esto es un aspecto que se resalta al inicio de la obra, sacando a la luz un sentimiento de nostalgia, presente en ellas durante toda la obra, donde extrañan el campo y la abundancia de alimentos y recursos que tenían en él, tal como lo muestra la escena uno (1). Ahora, al ver esta escena recuerdan su vida en el campo y su calidad de vida:

Dejé 25 gallinas con pollos pequeñitos, dejé curíes (Mujer F).

Yo allá tenía un galpón de 300 gallinas ponedera y 60 pollos (...) tenía cochera, teníamos siembra, plátano, papa chica, bía²⁶ yuca, todo eso estaba dando... Me pegó muy duro eso porque uno tenía mucho de dónde coger (Mujer T).

En estos relatos, estas dos mujeres adultas ponen de presente que ellas no vienen de territorios de pobreza y que en el campo la alimentación es abundante e incluso mucho mejor que lo que consumen las personas acá en la ciudad: “al manteco²⁷ uno allá le decía la jediondita, en mi tierra nadie lo comía (...) para uno comer era sierra, ese guajajo, pelado, pargo, esos son los pescados que uno comía. Pero aquí mijá, jediondita (risas)” (Mujer Y). Es importante resaltar que pescados como la sierra y el pargo son muy costosos en el mercado y por esta razón no son los de más consumo en la zona del Distrito de Aguablanca, por eso el comentario de la mujer Y cuando menciona que esos eran justamente los pescados que más consumían en el campo, dejando claro que más pobreza puede haber en la ciudad que en el campo.

Otro aspecto que se deteriora en su calidad de vida, una vez llegan a la ciudad es la salud, así lo expresa la mujer T:

²⁶ Significa: había.

²⁷ Es un tipo de pescado que se consume mucho en la zona del Distrito de Aguablanca porque es uno de los más económicos, comparados con los precios elevados de otros tipos de pescados que ellas mencionan en este testimonio.

Después del campo no hay nada mejor. Uno lo tiene todo. Mire, ahora todo el mundo (sufre) de azúcar²⁸, todo el mundo (sufre) de infarto ¿por qué? Porque nosotros comemos todo con químico aquí (en la ciudad). Allá (en el campo) todo es tradicional de uno, siembra con sus manos.

Esta reivindicación del campo y de lo que tenían allá es algo que mencionan constantemente, pues que ellas, quienes llegaron a la ciudad pasados los 40 años, el hecho de ser campesinas de zonas rurales de la Costa Pacífica es lo que en gran parte las define en la construcción de sus identidades, pero por otro lado, como ya se ha mencionado, son sus tradiciones las que justamente generan discriminación, incluso de parte de las instituciones estatales, basado en un imaginario urbano que construye a las mujeres campesinas como mujeres analfabetas y pobres, considerando que la vida en el campo solo tiene precariedad y que las posibilidades de éxito están en el contexto urbano, puesto que: “con el destierro no solo se pierde el fruto material de muchos esfuerzos, sino también su dignidad como vecinos, productores y ciudadanos” (Osorio, 2014, pág. 26)

Estos testimonios muestran un reconocimiento de ellas sobre la calidad de vida que tenían antes de llegar a la ciudad como mujeres campesinas, dejan claro que en el campo ellas han vivido en abundancia y esto ya es tener una mirada sobre el destierro, es asumirse como mujeres víctimas que han sido desterradas en condiciones violentas y contra su voluntad, y no porque desearan vivir en la ciudad. Por otro lado, es dejar claro que el campo no es pobre y que ellas no se fueron de sus territorios buscando mejores condiciones de vida; este prejuicio de las personas de la ciudad está arraigado en la idea de “desarrollo” donde el campo es visto como un lugar que requiere avanzar, es decir, gozar de los beneficios del desarrollo: “los campesinos han sido vistos en términos puramente económicos *tratando de subsistir en las áreas rurales*, y no tratando de mantener viable toda una forma de vida” (Escobar, 1998, pág. 275).

Al respecto, la mujer T hace una exaltación sobre el status que ellas como mujeres tenían en sus pueblos, al punto de decir que allá eran más “orgullosas” porque tenían sus cosas, eran dueñas de sus bienes; sienten que la ciudad les ha traído pobreza puesto que dejaron todo en sus pueblos y acá llegaron sin nada:

²⁸ Sufrir de azúcar significa tener diabetes.

uno salía era bien trajiado²⁹ y bien montado. Ahora es que uno no usa ni alhajas³⁰, ni nada; allá uno salía bien con oro, bien embambado³¹, ahora es que uno anda así.

Llama la atención que, en este testimonio, la mujer T se exprese con palabras adquiridas en el contexto urbano, que pueden dar la sensación de que ya no es tan campesina como cuando llegó y que su identidad entra en un híbrido entre las costumbres del campo y las que van adquiriendo ahora en la ciudad.

Bajo este estigma, ellas ahora tienen una conciencia que no se muestra en la obra de teatro, sobre la discriminación que han sufrido en la ciudad y en estos nuevos relatos se reconocen como mujeres campesinas y reconocen la riqueza de la calidad de vida que tienen el campo, tienen la necesidad de romper con los discursos estigmatizantes, es la búsqueda de una dignidad personal.

6.1.4. La Justicia Divina

Pero si, por un lado, está la presencia de la autoridad civil —la policía—, por otro lado, surge la presencia de la autoridad divina —el Dios que salva— (Navia, 1998). La obra constantemente deja ver frases aludiendo a una presencia divina, y ahora, después de más de 20 años de destierro, en los testimonios hay siempre una invocación a lo divino frente a aquello que no tiene explicación o que simplemente no se sabe cómo paso o cómo se resolvió, haciendo alusión a que es un milagro eso que ha pasado. Tal como lo expresa la mujer Y al ver la escena 11³²; en ese momento recuerda su habitancia en el albergue y el riesgo de contraer ella y sus hijas una enfermedad venérea por el uso de solo dos baños para más de 700 personas, como ellas lo han dicho: “Solamente Dios nos curó porque además uno de mujer que es tan delicado”.

Ante respuestas tardías del gobierno, inoperancias, discriminaciones tanto de etnia, raza, clase y por el hecho de ser desterradas, sumado a que ellas no contaban con unos conocimientos

²⁹ Se refiere a bien vestido.

³⁰ Se refiere a joyas.

³¹ Es una expresión regional que significa: que usa muchas joyas.

³² En la escena 11 la mujer Y entra molesta con un balde a lavar los baños diciendo que es la única que lo hace. La mujer T dice: “Hay que lavar estos baños porque estos baños se encuentran tan feos que los niños por eso viven enfermos, porque no lavan estos baños”.

que les permitiera conocer las lógicas urbanas y más aún, habitar los lugares más oprimidos de la ciudad; y que ellas tampoco sabían cómo acceder y exigir los derechos, ni siquiera saben muchas veces cuáles son sus derechos, estas mujeres se ven en un lugar de completa desprotección, donde solo queda lo divino. Dios se convierte en una figura masculina, un padre protector que resuelve los problemas a través de los milagros (Navia, 1998), de algo que se resuelve sin saber cómo porque “son cosas de Dios”, pues lo que humanamente no se resuelve, él lo hace.

Yo iba para un lado, iba para el otro, hasta que yo ya dije que no uso más eso, ni voy nunca para allá (se refiere a la Fiscalía, a la denuncia por la muerte de su esposo) y yo gracias a Dios voy para mi casa porque no le he hecho nada a nadie y sin protección y sin nadie y gracias a Dios nadie se mete conmigo. Porque es que eso lo mandan para allá y vaya para acá (Mujer T).

Allí yo ya me quedo calladita; que sea Dios haciendo su obra. No, no, no tienes es cuando, mamita yo con todos los trompezones³³ todavía tengo unos hijos que me necesitan; yo me voy allá³⁴ y yo me quejo y luego me van a mandar un ese... y yo sin protección. (Mujer Y).

Aquí, Estado y religión se oponen en el sentido de la justicia —humana y divina—, encarnadas en las voces y en el sentimiento de sujeción de las mujeres ante estos poderes: el primero, la justicia, dictamina el encierro como castigo injusto³⁵, por demás, ante la situación desvalida de la mujer en trance de rebusque; el segundo, la divina, sirve de consuelo real que cobija el destino de las hijas desvalidas, igualmente, pero auxiliados de verdad por gracia de la ‘providencia’ que en este caso toma la forma de la solidaridad de quienes están a su lado.

Volviendo de nuevo a la escena seis (6), las expresiones de la mujer F: “Ay, Dios mío, eso es injusto” (...) Ay, Dios mío, ay, terrible, terrible la situación”; se refieren a las situaciones de injusticia humana que vivían en ese momento de sus vidas y son expresión de una fe que acude a lo divino; ellas no tienen una conciencia, o un reconocimiento de la discriminación

³³ Se refiere a los tropezones, a los obstáculos y problemas que se le han presentado en la ciudad desde su destierro.

³⁴ Se refiere a ir a denunciar a la Fiscalía y luego informar a la UAO.

³⁵ Por ejemplo, como lo muestra en la obra la escena seis (6) cuando una mujer (Gertrudis) es llevada a la cárcel por vender ropa en la calle como medio de supervivencia para ella y sus hijas (os).

colectiva de la que han sido víctimas, no conocen las lógicas urbanas que las lleve a pedir justicia al Estado, ellas están desprotegidas y solo les queda su fe. La mujer F en esta escena, le da un consejo a su amiga cuando le dice: “él le soluciona el problema, estese tranquila no más. Pídale a Dios con fe”. No hay una voz de justicia ante el Estado, ni una voz que se alce, hay un mandato divino y eso genera una ilusión de que las cosas son porque Dios quiere, es decir, nada es tan malo, justificando así las violencias sistemáticas que recaen sobre ellas, desde el momento en que llegaron a la ciudad: “Ay señor, a mí me pasan unas cosas..., por eso mismo yo ya no converso lo que me pasa, porque yo digo: A una sola persona pasarle tanta cosa ¿y los otros por qué no?” (Mujer Y).

En este caso, de aquella divinidad cuya existencia, indiscutible para ellas, convalida una fe inquebrantable adquirida ancestralmente, como quiera que, a la par de las creencias propias de la tradición folclórica —como la de las almas en pena o *rivieles*, por ejemplo, como muestra la obra en la escena 16³⁶—, existe un arraigo religioso monoteísta, de sello cristiano, propio de los procesos de evangelización desde la conquista y la colonia en América (Córdoba, enero-junio 2012).

6.2. Campesinas Urbanas: El Tránsito entre el Campo y la Ciudad:

La obra teatral muestra al inicio en la escena uno (1) una niña que canta a ritmo de rap, con una imagen andrógina que rompe con su identidad de niña campesina, ahora expuesta a los riesgos y peligros en un entorno de alta vulnerabilidad en la ciudad de Cali. Esta escena muestra la transformación que las más jóvenes van teniendo, no solo en sus expresiones culturales como el canto y el baile, sino en sus pensamientos frente a la vulnerabilidad de la vida, teniendo en cuenta que habitan en las zonas de más violencia en la ciudad: “bendición, mamá, me voy para la calle, reza por mí, pa’ que mi suerte no me falle y si no regreso es porque voy de largo viaje, nos veremos en otro punto donde no existe el coraje”.

Otro orden cobija la vida de las niñas que ahora van al colegio, a educarse de otros modos, con otro tipo de aprendizajes sociales y escolares que transforman sus formas de relación, consigo mismas y con los otros, adaptando aspectos culturales que las va definiendo

³⁶ El grupo de mujeres adultas, niñas y jóvenes terminan la obra con un canto dedicado al Mito del Riviel.

más con unas identidades urbanas, haciéndose evidente en sus comportamientos y en sus palabras. Frente a este panorama, las múltiples y diversas discriminaciones que marcan sus identidades ahora en la ciudad, las llevan a una necesidad de identificarse con otras mujeres afrodescendientes de sus nuevos contextos (Hall, 1996), en un afán por ser aceptadas (Mosquera, Claudio, & Arévalo, 2007).

De esta manera, estas niñas adolescentes que han crecido en la ciudad, rápidamente se adaptan a un entorno ligados a unos imaginarios e ideales de civilización y desarrollo; y en esta medida, esas fortalezas que les brinda la tradición oral de sus pueblos, es ahora usada en un híbrido con nuevos ritmos en el baile y en la forma de ver el mundo, como el rap, por ejemplo.

En la obra, escena ocho (8), entran cuatro niñas corriendo, la niña P entra al baño y las otras tres se ubican en fila, mientras esperan su turno para entrar. Cuando la mujer T aprecia la escena, dice al respecto: “Las niñas ellas siempre en su recocha empezaron a unirse y hacer su ensayo. Allí ensayábamos era con un balde de plástico que era el bombo las demás bailaban mapalé”

Según lo dicho por la mujer T, se puede inferir que, en la comunidad, esa otra que las niñas han ido formando en el albergue y en la intimidad que este espacio del albergue pudiera ofrecer, separado del mundo exterior lleno de discriminaciones y prejuicios hacia ellas, se reúnen para recordar sus tradiciones, lo que las unifica en principio; tal como ellas lo han encontrado también en el teatro de mujeres.

Lo ‘tradicional’ es una forma de resistencia a través de la reivindicación de un lugar para el encuentro humano que no puede dejarse o perderse; justamente por su efecto transgresor del espacio —los lavaderos, por ejemplo—, y del tiempo que ahora puede dilatarse para albergar otros diálogos, otras palabras, otros gestos tal vez impedidos de enunciarse en el nuevo contexto y que hallan en el teatro y en el albergue una forma de “hacerse ver”, de notarse. Algo que puede entenderse como un suceso que coadyuva a la transición del campo a las exigencias propias de la ciudad, entre otras, teniendo en cuenta que son mujeres que desconocen las lógicas urbanas (Luna, 2011).

En la escena diez (10) entran cuatro niñas a bañarse con el agua que usan también las señoras para lavar; al respecto de esta escena, la joven P dice: “en el lavadero estábamos bañándonos, pero estábamos jugando. Entonces cuando salíamos acá a jugar que lazo, estábamos unidas todas”. Este testimonio de la joven P, deja ver que el tiempo para ellas era distinto al de

las mujeres adultas: “nos manteníamos jugando”, y todo lo hacían en comunidad con las otras niñas del albergue: “estábamos unidas todas”; incluso estudiaban en la misma escuela.

Entonces, a pesar de las adversidades, recuerda una niñez alegre, con el espíritu propio de las comunidades afrodescendientes, donde hay una relación de gozo con la vida; y una circunstancia que puede ser “dura” para la mujer, como la maternidad, pero que casi siempre es gozada y no representa un peso como se vive generalmente en las ciudades (Posso, 2010).

Esta unión entre las niñas del albergue que la mujer P recuerda años después con agrado, deja ver que al interior de este espacio tan distinto al que tenían en el campo, las vivencias y los impactos son diferentes en cada una de ellas; el hecho de compartir en sus identidades estos aspectos, genera un lazo de comunidad entre ellas que las fortalece para la exigibilidad de sus derechos básicos (Young, 1994) o por lo menos, bajo la ausencia del Estado para ayudarse mutuamente.

Desde esta perspectiva se puede comprender que entre las niñas que habitaban el albergue, seguramente no existían prejuicios y discriminaciones tan fuertes como sí ocurría con las otras niñas(os) del contexto; de esta manera, el albergue que resulta inseguro y a veces conflictivo en algunas actividades que desempeñan las mujeres adultas, para las niñas es un lugar que da seguridad, además por el hecho de que su familia está con ellas.

Entonces, sus identidades ahora son una mezcla entre lo que todavía creen sus madres y abuelas y los que ellas se van apropiando para la supervivencia del contexto, que implica la aceptación de ellas, el hecho de ser reconocidas como urbanas, y no como campesinas, pues el reconocimiento en estas edades las hace ser mucho más vulnerables y maleables a las identidades del contexto, sobre todo cuando han sido rechazadas por venir del campo, en los espacios donde se relacionan por fuera del albergue:

Siendo niña una sentía eso (discriminación), no tanto por ser mujer, no, por ser afro sí y por ser desplazada: Ay que usted vive allá, ay que a mí no me gustan las negras. En el colegio, muchas veces: ¿vos donde vivís? vos vivís en el polvo, ay no... como que todo el mundo lo mandaba a uno para un lado (Joven P).

La mujer P, que era entonces una niña, muestra que la discriminación cuando llega a la ciudad, no era por género, sino que atraviesa categorías de raza y etnia, puesto que no es

solamente por ser afrodescendiente, o de tez oscura, sino por tener unas tradiciones orales que marcaban una identidad que la hacía diferente a las otras niñas del contexto, su acento y forma de hablar parece hacerla “más negra”: “uno aquí (en la ciudad) ya arregló el hablado súper, mejor dicho, yo aquí hablo bien. Pero realmente cuando uno llegó, nosotros teníamos un hablado” (joven P). Estas discriminaciones, al atravesar las categorías de raza y etnia, están también marcadas por las categorías de clase en tanto hay una marcada desigualdad social (Giraldo & Hurtado, 2001), al ser mujeres desterradas en una situación de mucha carencia y abandono del Estado.

Aquí hay una situación de injusticia que no solo pasa por la satisfacción de las necesidades básicas, sino también por una posición de poder que visiblemente es opresiva frente a este grupo de mujeres que llegan desterradas a habitar la ciudad, donde son menospreciadas y discriminadas. Ellas “sobre la base de la opresión compartida” (Young, 2000) pasan a ser parte de un grupo: “las desplazadas”, porque otros le dan esa categoría y las ubican en ese lugar.

Es así como las identidades de estas mujeres una vez llegan a la ciudad, se empiezan a configurar a través de un discurso de lo que significa ser una “desplazada” para el sistema social, palabra esta que parece borrar toda la historia cultural de estas personas (Oslender, 1998). El destierro les pone de presente su condición de mujeres negras campesinas, en relación con las otras mujeres negras, ciudadinas; de esta manera, sus identidades en la ciudad se construyen a partir del rechazo, produciendo el juego de opuestos: blanca/negra, profesional/ignorante, urbana/desplazada (Hall, 1996).

Ante este panorama, en un afán por entrar en las identidades de las otras mujeres afrodescendientes de los contextos urbanos, lo primero que transforma en pos de lo que para ella sería avanzar y mejorar, es su forma de hablar, alejada y diferente de sus formas tradicionales. Al respecto, la madre de la joven P (la mujer Y), es tal vez la que más acento afrodescendiente, propio de su lugar de origen, tiene, y este aspecto ha sido para ella un motivo de vergüenza y discriminación; ahora ella dice: “Tal vez la discriminación la tenía yo misma por temor a que la gente se burlara de mí. Creo que era porque me lo decían en mi cara, entonces de pronto era para que yo mejorara”³⁷.

³⁷ Cuando la mujer Y habla no siempre es comprendida, situación que para ella fue difícil superar y por mucho tiempo sintió discriminación y rechazo por su dialecto, incluso su misma hija P la corrige cuando habla usando palabras propias de su territorio de origen.

La justificación de sus discriminaciones está en función de un ideal de desarrollo “avanzar a ser mejores”, un ideal atravesado por tener un mejor status, una mejor clase por el hecho de que ahora son mujeres urbanas; las relaciones con los otros, en este nuevo contexto, hace que ellas mismas sientan que los conocimientos de sus territorios de origen no tienen ya ningún valor, no solo las “vacían” de conocimiento (Vergara, 2014), sino que ellas mismas se “vacían” de esas capacidades cuando encuentran rechazo de parte de los otros.

El lenguaje es, por ejemplo, una de las mayores barreras con las que se enfrentan las mujeres negras que llegan a la ciudad a las agencias de empleo para emplearse en el servicio doméstico porque las ubica en una situación de desventaja en las negociaciones que hacen de sus condiciones laborales con las empleadoras, teniendo en cuenta que, en su mayoría, estos contratos se hacen de manera verbal:

El desprecio por los hábitos y las costumbres propias de las poblaciones afrocolombianas y la necesidad del aprendizaje del lenguaje y los códigos culturales de la sociedad dominante, viene a ser el principio del proceso que se ha denominado “blanqueamiento” (Posso, 2008, pág. 231).

Expresarse correctamente, como mujeres de ciudad, da un lugar de legitimidad, de que “se sabe hablar” (Posso, 2008) es así como sus nuevas identidades son el resultado de un juego de poder donde ellas han sido discriminadas por ser diferentes, de allí que al transformar sus tradiciones para dar paso a un blanqueamiento en sus aspectos físicos y en sus formas de comunicación, donde se adquiere un nuevo vocabulario, un nuevo acento y unas nuevas formas de construirse como mujer (Mosquera, Claudio, & Arévalo, 2007); en palabras de Stuart Hall (1996) es construir su identidad a partir de eso que ellas piensan, les hace falta.

Esta hibridación mestiza ha estado presente desde la época colonial donde igual que ahora, se dio lugar a un blanqueamiento que casi camuflaba lo negro, y así se sigue perpetuando un mestizaje que tiene rasgos de discriminación (Wade, 1997), poniendo la hegemonía en la cultura urbana.

Ella, la mujer Y, una vez ingresa al teatro, llega con esa carga de discriminación por su lenguaje y comunicación oral; pero, contrario a la experiencia de discriminación vivida en la

ciudad, este aspecto ahora era reconocido como una cualidad a resaltar en la obra para el reconocimiento de sus tradiciones:

Un día me dijo Lucy³⁸: usted hable lo que usted le venga (en) gana, él que la quiera escuchar que la escuche, siéntase libre que usted vale oro, lo que usted dice, esas palabras tuyas le dan aprendizaje a cualquiera. Me salían las lágrimas y lloré. Cuando llegué a la casa dije: si no le gusta de malas, cuando yo quiera decir las cosas las voy a decir y allí ya empecé y allí yo ya llegué a pararme, ya le veo la cara a los hombres. (Mujer Y).

El lenguaje es una de las formas que reconstruyen la memoria individual y colectiva necesaria para su proceso de adaptación a la ciudad y recuperación de sus proyectos de vida; para la mujer Y, el temor a ser incomprendida la llevaba a silenciar sus experiencias y contener el dolor (Jelin, 2022). Encontrar personas con la capacidad de escuchar es importante, y ella misma lo expresa ahora diciendo que lloró. El hecho de que su forma de hablar haya tenido un reconocimiento positivo de parte de una mujer reconocida en el campo teatral y a quién ella admira porque es quien la ha escuchado y le ha brindado apoyo en la ciudad, en medio de un contexto tan hostil y violento donde ahora conviven; hace que ella se llene de confianza, lo que se ve reflejado en la última frase de su testimonio, dejando claro que ella ya no es la misma mujer que vivía en el campo y que ese reconocimiento y empoderamiento la lleva a “mirar de frente a los hombres”. Esta frase deja ver que ella ha hecho rupturas en sus tradiciones y se ha empoderado en la ciudad, aunque más que una emancipación, se podría leer también como una hibridación que se va dando entre las formas de vida urbana y las formas de vida rural que rompen con viejas tradiciones.

En el teatro de mujeres sus tradiciones autóctonas son exaltadas y admiradas, además donde sus tragedias son contadas y escuchadas por otras mujeres iguales a ellas en muchos aspectos, aspecto que se vuelve importante en el fortalecimiento de la autoestima, entendida como acciones que las repararan y las reconstruyen en sus identidades, reconociéndose como capaces de apreciar sus fortalezas, capacidades y habilidades (Lagarde, 2000); ellas en el teatro son un grupo que tiene un reconocimiento desde acciones afirmativas, necesarias para su calidad de vida y la reconstrucción de su nueva vida en la ciudad.

³⁸ La directora de la Obra.

Por otro lado, si las mujeres adultas tienen resistencias a dejar sus tradiciones, las jóvenes que llegaron siendo niñas y han ido creciendo en la ciudad y reconociendo un discurso de discriminación por ser afrodescendientes de zonas rurales, tienen una resistencia a sus tradiciones, a las mismas que defienden sus madres. En el caso de las niñas, ellas no quieren parecer del campo, van entonces aprendiendo nuevas formas de socialización y de relacionarse con las personas de su entorno. Es así como se va perdiendo la autoridad que tradicionalmente le confieren las hijas a sus madres y mujeres adultas. Empiezan a tener nuevos referentes de autoridad, ligados a las formas de reconocimiento en sus barrios: la maternidad a temprana edad, las drogas para algunas, el baile y el canto urbano, nuevas expresiones, léxico y entonaciones en sus vocabularios, las hacen, poco a poco, parecer niñas y jóvenes urbanas.

De esta manera, sus identidades se construyen en muchas ocasiones, bajo unos discursos de dominación de parte de las mujeres urbanas que las colonizan (Lozano & Peñaranda, 2007). Los imaginarios que ahora las construyen como jóvenes de ciudad pasa también por sentirse menos pobres al tener otros conocimientos más ligados a la vida urbana; entonces, el racismo que han vivido no está separado de la pobreza y la violencia que han experimentado, puesto que "La raza es la manera en la cual la clase es vivida" (Hall, 1980, pág. 340).

6.2.1. "La Ciudad nos ha Enseñado Mucho"

Ellas no quieren decir que son solamente campesinas, porque ya no son solo campesinas, ahora son también de ciudad porque ahora saben que el campo y la vida allá les había negado también la posibilidad de una apertura a los procesos que ahora les ha permitido pensarse un poco a sí mismas como "cruzando esos límites, a través de las fronteras" (Hall, 1991). Es decir que, conocer el teatro y las experiencias que han venido con él, las hace reafirmar el imaginario social, capitalista, racista y excluyente, de que la ciudad trae avances en las formas de vida de las comunidades rurales, justificando un pensamiento que también las ha discriminado.

La mujer F ha vivido gran parte de su vida en la ciudad, y cuando volvió al campo, le tocó salir huyendo; regresar a la ciudad como desterrada ha sido una experiencia que no conocía cuando trabajaba como empleada del servicio doméstico, es así como la idea del retorno al campo no es una posibilidad:

Yo me pongo a pensar uno no cambia sus cosas, ¿cómo va a cambiar? Si a usted le gusta comer frijoles, cómo va a comer alverjas si a usted no le gustan, si a usted nunca le han enseñado a comer eso (...) A mí me gusta mucho el campo, pero mejor la ciudad.

Mientras la mujer Y dice al respecto: “yo también, yo me he atado a la ciudad, pero no he cambiado. Volver (al campo) no, pero en mis tradiciones yo soy la misma campesina porque no he cambiado, me estoy como acostumbrando”.

La mujer Y siente que la ciudad es ahora el lugar al que pertenece, pues las condiciones violentas en las que salió del campo, donde había vivido toda su vida hasta los 45 años, le generan temor y malos recuerdos.

Por su parte la mujer T llega a la ciudad con toda su familia, y sus hijos e hijas ya se ubicaron y construyeron su vida en la ciudad; ella no quiere la ciudad, pero regresar sola no es una opción:

Ahora uno ha cambiado, ya hemos aprendido mucho también, uno ya no es la misma que cuando llegó porque uno se va guiando por medio de donde uno está viviendo por los demás y ya somos otras personas, pero por fuera, porque por dentro yo sigo siendo mí misma campesina porque yo, vea, yo adoro el campo a morir. Gracias a Dios a la hermana Alba Stella, vea, yo no sabía comer con tenedor y ella como a uno le tocaba ir a otra parte, me enseñó. Monté en avión por ella y muchas cosas aprendí de ella, entonces yo tengo muchas cosas ya de la ciudad que soy diferente (Mujer T).

Como se puede ver en sus testimonios, ninguna de las tres contempla la posibilidad del retorno a sus lugares de origen como sí lo expresaban las niñas y jóvenes en la obra. La mujer T es una mujer muy aferrada a su familia y en ella cría sus nietos mientras sus hijas trabajan en otros países, es una forma de seguir siendo útil e importante para su familia.

Su discurso frente a sus aprendizajes deja ver una relación de poder que coloniza sus saberes y la pone en una posición siempre de ser quien requiere tener aprendizajes y cambiar ahora en el nuevo contexto; es implícitamente la aceptación del proceso civilizatorio que viven muchas personas que llegan del campo o de ciudades pequeñas o otras más grandes (Posso, 2008), pues antes del destierro, ella no sabía “muchas cosas de ciudad”:

Ser respetable significa pertenecer a un pueblo “civilizado”, cuyos modismos y moral son más “avanzados” que los de los pueblos “salvajes” o “atrasados”. En este esquema la gente de color esta naturalmente encarnada, es amoral, expresiva, indisciplinada, sucia, carente de autocontrol (Young, 2000, pág. 233)

Viajar, aprender a usar cubiertos, son prácticas que ella identifica como urbanas, marcando la diferencia entre campo y ciudad/ ignorante y moderno; cayendo en dicotomías que a ella misma le han generado exclusión; puesto que insertas en un contexto donde son excluidas, existe la posibilidad de que ellas mismas justifiquen dicha opresión en algunos discursos y prácticas (Bourdieu, 2000) La lucha de las mujeres por el respeto ha sido un proceso donde el teatro de mujeres ha realizado una labor importante en el reconocimiento de sus saberes (Luna, 2012) y esto les ha permitido superar el doble “déficit simbólico” (Bourdieu, 1979) que genera su posición de raza, clase y género, puesto que en el discurso dominante la mujer negra y desterrada está asociado a ser pobre y poco confiable.

Pero, por otro lado, esta idea de “éxito” que les ha brindado la experiencia teatral como espectáculo, ha generado un apego a la ciudad bajo el pensamiento de que se está “progresando”: “yo si llegué campesina, campesina. En verdad el teatro me formó” (Mujer Y). Esta frase muestra la importancia del teatro para ellas, al decir que el teatro las ha transformado en relación a las mujeres que llegaron del campo a la ciudad; tal transformación es reconocida como una forma de “educarse”, por el hecho de acceder poco a poco a nuevas formas de entender su mundo en la ciudad, de confrontarse a partir del lugar que ocupan en la imagen de los otros y en la de ellas mismas; pero también al asumirse actrices dentro del teatro y al percibir cómo ese lugar les da un reconocimiento y la posibilidad de interactuar en otros espacios, como los culturales, o viajar a otras ciudades y conocer personas (Luna, 2011).

Sin embargo, en un teatro de mujeres donde las victimas actúan sus propias historias y las re-presentan, se podría pensar que representarse a sí mismo genera una conciencia sobre sus identidades (Gámbaro, 1980) como mujeres afrodescendientes, desterradas que habitan la ciudad; una conciencia que le permita preguntarse por las violencias sistemáticas que recaen sobre ella y su familia. Entonces, las instituciones y las personas que en un momento las han acompañado, también pueden volverlas dóciles y obedientes, y en un afán por ayudarlas, generar

un discurso y unas prácticas de corte asistencialista donde ellas “piden ayuda” (Álvarez, 2012) y quedan a merced de otros:

A una sola persona pasarle tanta cosa y los otros por qué no”. Entonces si yo me siento a conversar con usted y yo le digo: me está pasando esto, ah bueno, dice usted, y mañana que nos volvamos a ver yo le vuelvo a decir: mira que me pasó esto y bueno usted dice: ¿bueno y a usted por qué? Y a lo último usted ya dice: esa mujer está llorando mucho o algo sucede con esa mujer. (Mujer Y).

La mujer Y le da vergüenza ser identificada como una mujer débil, que se queja, puesto que ella se considera como una mujer “luchadora”: “Los trompezones³⁹ a usted la hacen dudar y usted dice: yo soy una mujer luchadora y está luchando”. Ella se pregunta por qué le pasan tantas tragedias, por qué ella y su familia es tan violentada, pero no alcanza a comprender la discriminación inserta en orden social injusto que obstaculiza sus proyectos de vida (Young, 2000), por el contrario, puede llegar a pensar que es ella la culpable de lo que le pasa, naturalizando las desigualdades socioeconómicas, legitimando la dominación y la desigualdad (Brah, 2004).

6.2.2. Relaciones de Género: “Acá ya es distinto”

Los arrullos dejan ver sus tradiciones y sus creencias, aunque ahora esas tradiciones no dicen nada a la ciudad, ahora no hay río y sin río las creencias y las almas en pena no aparecen; ni tampoco hay a quién aconsejar. En sus territorios, las mujeres son las que cantan y marcan el ritmo con el guasá, mientras los hombres tocan el bombo y el cununo (Friedemann N. D., 1999); ahora en la ciudad, en la obra “El Solar” no hay hombres, ni siquiera hay un bombo.

En la escena 15, las mujeres adultas llegan al encuentro con las jóvenes para compartir con ellas aquello que saben hacer por tradición: cantar arrullos, tocar el guasá como algo propio de la mujer en el conjunto musical, improvisar con sus voces, dar cadencia rítmica con el movimiento acompasado de sus cuerpos. El aprendizaje recibido de generación en generación, de

³⁹ Se refiere a los tropezones, a los problemas o conflictos que se le presentan en su vida y que no la dejan avanzar hacia sus proyectos y sueños.

voz en voz, de cuerpo a cuerpo que atesoran en su memoria, ahora, en la escena final de la obra se convierte en una forma de ‘recordar para olvidar’ y hacer que de este modo perduren sus saberes.

En la escena 16⁴⁰, al no haber hombres para interpretar un instrumento ‘masculino’, como el bombo, surge la opción de que una joven transgreda esa ‘ley’ de la tradición. Cosa no siempre bien vista por todas las mujeres adultas, para quienes no deja de ser una infracción:

En mi tierra el bombo solo lo tocan los hombres, las mujeres son para tocar guasá y cantar, ahora es que ya se lanzan a aprender todo; y si no hay hombres no hay arrullos. Allá cada uno tiene su lugar (...) Aquí ya las mujeres empiezan a tocar bombo, su cununo, la marimba, se va rompiendo esa tradición.

La mujer Y deja claro que en las tradiciones hay una clara división de género y es consciente de las fragmentaciones y cambios que esta división roles que habían desempeñado los hombres y las mujeres en sus comunidades, tienen en los nuevos contextos urbanos. De esta manera, las identidades están conformadas por los procesos de sujeción a discursos y prácticas impuestas social y culturalmente y por procesos de subjetivación donde se reconoce la posibilidad de transformación de estas prácticas (Hall, 1996; Scott, 2001). Estos cambios que en principio parece ser solamente en sus tradiciones orales, permean también sus relaciones de pareja y las nuevas generaciones muestran con menos resistencia este cambio; es así como la joven P fue aprendiendo más de sus tradiciones en la ciudad, transformándolas al nuevo contexto:

Yo llego a tocar la marimba por mi pareja porque él es profesor de música, esa es la pasión de él. Él también me iba inculcando: vea es que no hay mujer que toque marimba. Entonces él me decía eso: si uno ve una mujer tocando marimba, eso es lo mejor (...) Prácticamente por él fue que me metí más en el cuento de la música.

⁴⁰ La conversación en la obra es la siguiente:

MUJER Y: ¿no ha llegado ni un hombre?

MUJER A: Ni un hombre.

MUJER Y: Esos hombres se quedaron durmiendo.

MUJER I: Cómo va a decir que no ha llegado nadie, cómo que nadie, hay mucha gente aquí.

MUJER Y: Es que no hay quien toque el bombo.

En las nuevas interacciones y proyectos de vida de la joven P se van creando nuevos aprendizajes, y la posibilidad del riesgo de ser fácilmente maleables frente a las personas ciudadinas como su pareja, que además lo conoció como su profesor en el teatro, instándose una relación de poder y generando otras formas de colonización, donde lo patriarcal esta camuflado (Segato, 2014).

Frente al gusto de su hija por la música y el baile, y también frente a las transformaciones que van teniendo esas tradiciones en estas nuevas generaciones, la mujer Y justifica que su hija toque marimba por venir de una tradición familiar donde los hombres han tocado este instrumento, sin embargo deja ver resistencia al cambio de roles de género: “ella tiene una raíz porque mi papá, él era marimbero, marimbero de raíz, tocaba la marimba, pero la hacía hablar... bueno, aunque esta me salió (risas), es una machorra”. En el Pacífico ser mujer está también ligado a las tradiciones orales, al canto, a los arrullos, pero nunca a tocar instrumentos y menos la marimba, de allí que para la mujer Y, una mujer que toca la marimba, es como un hombre, es decir que no solo se transforman las tradiciones, sino también las identidades de género (Medina, 2019).

Si por un lado el teatro ha reivindicado sus saberes en el escenario, en este caso parece aportar directamente a la fragmentación de su cultura y sus costumbres, al enseñarles a las mujeres actrices naturales, a tocar marimba. En este aspecto, surgen preguntas relacionadas con los intereses y las finalidades de los montajes; con la necesidad o no de continuar conservando las tradiciones de mujeres desterradas que habitan la ciudad. Puesto que vincularse e incluso, organizarse como mujeres negras, desterradas en un grupo de teatro para hablar de sus realidades, no las hace necesariamente tener una conciencia de género, ni de clase, ni de etnia; el riesgo de que las instituciones las vuelvan dóciles, las disciplinen, las colonicen, es grande, debido a la admiración y el poder que ellas le otorgan.

Ahora bien, la experiencia de habitar la ciudad y de considerarse como mujeres negras urbanas, y tal vez la cercanía con el teatro “La Máscara”, como un teatro de género y feminista, ha hecho que ellas —especialmente la Mujer Y, y la mujer F— al entrar en contacto con otro tipo de mujeres que tienen vidas, no solo distintas a las que ellas tenían en el campo, sino también distintas a las mujeres de sus contextos urbanos, tengan un cambio en la percepción de lo que es el amor y las relaciones de pareja. Esto deja ver aspectos relacionados con sus identidades en el campo, donde las mujeres tienen un dominio sobre sus casas, trabajan y tienen

lugares de poder en la crianza, es decir, en lo privado, como ocurre en contextos patriarcales, (Lozano, 2013):

Hay hombres que no sabían ni hacer un aguapanela, ahora ya no. Uno como mujer para lavar recogía todos los trapos: calzoncillos, medias; ¿por qué está sucio esto?, ¡búsquenmelo! Eso eran cosas de mujeres (...) Antes la mujer tenía su lugar y métodos y los hombres también en el tiro de machistas, lo que es hombre es de hombres. La mujer llegaba a la casa a cocinar, su casa, sus hijos y ellos llegaba de esos bailes a descansar⁴¹. Aquí ya es distinto.

En este tránsito en lo que refiere a las relaciones de pareja, ella se asume como una mujer de un pensamiento más libre, especialmente en lo que se refiere a las relaciones con sus maridos: “en ese tiempo⁴² teníamos eso del machista y las mujeres bobas”. Sin embargo, en la ciudad, igual que en el campo, los hombres han tenido una jerarquía privilegiada frente a las mujeres, pero se ve y se vive de una forma diferente; “con la modernidad, las nomenclaturas permanecen, pero son reinterpretadas a la luz del nuevo orden moderno” que inviste la posición de privilegio con nuevos contenidos (Segato, 2014, pág. 78).

Y en eso de “tener cada uno su lugar”, y relacionando sus costumbres con la ciudad, la mujer Y hace también referencia a cómo en otros aspectos que involucran la división sexual del trabajo en sus familias y comunidades de origen, había un lugar para las actividades que desempeñaban los hombres y las que desempeñaban las mujeres, llamando la atención sobre los cambios que surgen con la llegada a un nuevo territorio donde a su parecer, las mujeres son más liberadas.

Como ya se mencionó, tradicionalmente hombres y mujeres tienen una división sexual del trabajo establecida para hacerse la vida en el campo, dado que es un contexto que exige trabajo para la supervivencia. Las mujeres están más en las labores agrícolas y domésticas, incluyendo partería, la medicina con el uso de plantas naturales y labores relacionadas con sus

⁴¹ Es común que los hombres del Pacífico estén más activos en la vida pública, de allí el hecho de que sean ellos quienes toquen algunos instrumentos de fiesta como la gaita macho, la marimba, entre otros; y las mujeres estén más en espacios privados con su familia o espacios de canto y arrullos propios de las costumbres espirituales (Friedmann, 1996; Medina, 2019); esto explica que sea común decir que el hombre llegaba “de esos bailes a descansar”, pues son espacios donde las esposas generalmente no van.

⁴² se refiere cuando vivían en el campo.

creencias religiosas; los hombres en labores que aparentemente implican más fuerza como la cacería, carpintería, la pesca y todo lo que implique labores por fuera de casa (Friedemann & Espinosa, 1995). De esta manera, el marido y los hijos e hijas se convierten en una unidad y fuerza de trabajo (Segato, 2014): de allí que no contar con marido en el litoral significa para las mujeres estar en situación desventajosa; al ver la obra, la mujer T dice:

Uno en el campo es una cosa distinta, allá el trabajo es muy duro para nosotras, porque hasta para cocinar uno va al monte a traer la leña. Comprar el “viver⁴³”: arroz, sal, panela, azúcar; cogía su potrillo que era la canoa (Mujer T).

Esto del “trabajo” también da cuenta de sus cuerpos gruesos y fuertes, sus manos y pies rudos y poco delicados de personas que trabajan en el río y en contexto agrestes, distintos a los de muchas mujeres urbanas que genera en ellas una subjetividad que las hace conscientes de sus diferencias con las otras mujeres, especialmente en las formas de construir los ideales de belleza. Igualmente, continuando con las diferencias en relación a las otras mujeres afrodescendientes urbanas, en general, estas mujeres afrodescendientes campesinas siempre han trabajado, aportando a la familia; aspecto que hace que ellas generalmente, en relación con las mujeres urbanas, sean más autónomas en la forma de hacerse la vida (Meertens, 2011), pues no han dependido de sus maridos económicamente y hay una conciencia de que ellas trabajan en el campo. Ahora en la ciudad, la costumbre de que los hombres salen a traer el alimento se mantiene, pero en otras condiciones:

Los hombres en ese tiempo se rebuscaban para darle comida a sus hijos, porque los hombres eran los que se iban a pedir a las 4:00 a la galería y llegaban a medio día a ayudar a pelar, trabajaban de esa manera (Mujer T).

En las familias que llegan con sus familias completas a la ciudad como el caso de la mujer T, la división del trabajo, se mantiene en algunos aspectos y sufre transformaciones en otros, lo que no necesariamente significa que estas transformaciones lleven a cambios en las relaciones de poder propias del patriarcado. Se mantiene el hecho de que el hombre fuera de la casa, ahora en el rebusque. El hecho de estar muchas veces desempleados los deja en un rol

⁴³ Hace referencia al mercado.

diferente, le quita su lugar de proveedor al interior del hogar (Meertens, 2002) como lo habían tenido en las zonas rurales y empiezan a vincularse a oficios domésticos como los de la preparación de alimentos y cuidan de las familias que llegan sin un varón, como el caso de las mujeres Y y F, dándoles un respaldo masculino para enfrentarse a la vida de la ciudad en los barrios marginalizados donde llegan, con dinámicas que también los hombres desconocen.

La familia de la mujer T, cuando habitaba en albergue, estaba conformada por varios varones adultos y su marido. Las mujeres desempeñaban en el albergue oficios domésticos que implicaban más lo social: aseo, lavar, cuidado de los infantes a cargo, y conexión de redes para gestionar alimento y recursos (Brito, 2010).

6.2.3. “Ahora No Hay Hombre Que Sirva”

En la escena cuatro (4), dos mujeres lavan mientras la mujer F le cuenta a la mujer H la historia de por qué llegó a la ciudad sin su marido. Esta imagen muestra la complicidad que aún en la ciudad, tiene la práctica de lavar en las mujeres del Pacífico. En esta intimidad se devela el imaginario construido alrededor del compañero, del hombre en el campo; pero también pone de presente la desmitificación o la transformación de este imaginario, ahora en la ciudad.

Esta escena muestra que el marido de la mujer F es un hombre “irresponsable, con celo y que no ayuda para nada” y que, según los consejos de sus amigas del campo, ella debe irse de la casa⁴⁴. Esta situación deja ver en la obra que separarse de un hombre que no ayuda no es algo mal visto en estas, mujeres provenientes de la costa Pacífica, pues el pilar de la familia es la figura femenina y la mujer puede o no conseguirse otro hombre que puede hacerse cargo de su familia:

si bien, es posible que con los procesos migratorios y de concentración de la población rural en centros urbanos se estén modificando los patrones familiares, esta diversidad no es otra cosa que la expresión de los diversos momentos por los que pasan hombres y mujeres a lo largo de su vida en el modelo de familia poligínica (Posso, 2008, pág. 152)

⁴⁴ generalmente al ser familias matrifocales, las mujeres llegan a las casas maternas, en caso de haberse ido, porque en muchos casos, las nuevas familias se construyen en las casas maternas (Perea, 2014).

Este aspecto es contrario a lo que aún en el imaginario urbano persiste frente a los ideales y sueños que muchas mujeres construyen alrededor del matrimonio y la familia nuclear, muy ligados al catolicismo⁴⁵. Sin embargo,

La mujer F, al respecto de esta escena, dice:

Cuando me tocó salir yo ya estaba separada de él porque él era muy malo, me pegaba por todo, y a los niños también. Entonces fue una señora con un proyecto de *mujer campesina*, y, nos sacaban a pasear y yo me iba volada de él. Y ella me decía: “mija, usted no se deje y si el señor le pega cuando usted llegué, me hace el favor y me guarda la razón que lo ponemos en su sitio”. Esa señora me cambió mucho mi vida, yo ya estaba separada de él cuando me vine (a la ciudad). Él se quedó por allá tirado, llevando del bulto.

El testimonio deja ver también la violencia de género fruto de un contexto machista y patriarcal que subvalora las mujeres; esta situación que vivió la mujer F no estaba sujeta necesariamente a una dependencia económica, puesto que ella siempre había trabajado; al respecto, la mujer T⁴⁶ dice: “en el campo, el marido es generalmente necesario para sobrellevar la vida, de allí que, en lo posible, las mujeres siempre o casi siempre tengan marido”. En la obra, la mujer F le explica a su vecina con quien está lavando, que ella no se separaba porque las hijas (os) estaban pequeñas(os) y que cuando crecieron, ella se separó. Esto muestra la necesidad de tener la figura paterna para la crianza de sus hijas(os).

En el caso de la mujer F, el cambio de mentalidad sobre el marido, viviendo todavía en el campo, se debió a la influencia de una mujer proveniente de la ciudad que trabajaba con las mujeres de estas zonas rurales, en proyectos de desarrollo; sin embargo, el testimonio de la mujer F muestra también que no teme quedarse sola, incluso separarse es un motivo de liberación (Lozano, 2016), al sentir que lo dejó “tirado, llevando del bulto”.

Por su parte, la mujer T dice:

⁴⁵ Según Lozano (2010), durante la evangelización, la presencia esporádica de la iglesia, debido a habitar en espacios apartados y de difícil acceso, “le dio a los negros y negras del Pacífico cierta libertad que les permitió realizar celebraciones muy particulares de las festividades religiosas católicas y una menor fiscalización de su vida sexual lo que les permitió dejar de lado ciertos sacramentos como el matrimonio, así como la posibilidad de vivir un erotismo más fluido” (pág. 161).

⁴⁶ La explicación que brinda al respecto la mujer T sobre la experiencia de vida de la mujer F, es debido a que al momento de realizar esta conversación y levantar estos últimos testimonios, la mujer F había fallecido.

Ahora no hay hombre que sirva (risas) ¿Sabe cuántos años tenía yo con mi esposo?: 44 años, ahora son pocos los que duran, aunque estén casados. Al principio no me casé porque era mujeriego, me casé ya a lo último. Él cambió y luego era un buen esposo, un buen amigo (Mujer F).

Para la mujer T, es posible convivir con un hombre mujeriego, pues en el Pacífico suele existir la poliginia (Posso, 2008), por eso el matrimonio no es indispensable; pero al parecer, según lo expresa ella, con el tiempo y los años el esposo cambió y por eso ella se casó, porque dejó de tener otras mujeres. Es necesario aclarar que ella se casa después del destierro, habitando la ciudad, y en este contexto, las relaciones de pareja sufren algunas transformaciones, ella termina siendo la mujer principal y la decisión de casarse pasa por un referente mucho más urbano, seguramente influenciado por el catolicismo⁴⁷. En todo caso, el ser mujeriego para ellas no es un motivo de separación, lo importante es que ayuden a la manutención de la familia y sean un buen referente para sus hijas (os).

Una vez en la ciudad, La relación de pareja hombre - mujer adquiere una connotación de unidad en las zonas rurales (Segato, 2014) que al romperse en la ciudad forja una situación de vulnerabilidad en la mujer, sobre todo porque está a cargo de su progenie. Esto, además de la importancia que tiene el varón en las relaciones afectivas y sexuales, tanto como referente de virilidad importante para sus hijos, como por un orden económico que facilita la vida en el campo (Posso, 2010).

Ahora en la ciudad la vida exige otros retos y un marido borracho o celoso representa más un estorbo por la carga económica que esto conlleva, pues ellas en la ciudad son quienes asumen el rol de proveedoras, bien sea porque llegan solas o porque al hombre le es más difícil emplearse, como lo han sostenido algunas investigadoras en el tema de las relaciones de pareja en poblaciones desterradas en la ciudad (Meertens, 2011; Brito, 2010); y tal como lo menciona la mujer T: “en la ciudad las mujeres solas son muy desprotegidas, acá (en el albergue) nadie le ayudaba a nadie; en el campo no es así”. De ahí el comentario que hace la mujer H en la escena,

⁴⁷ Teniendo en cuenta que una de las Fundaciones que más ayuda les brindó en un primer momento al llegar a la ciudad, fue la Fundación Paz y Bien, una Fundación católica

cuando ve a su amiga “sola pasando trabajos con esos peladitos” en el albergue, haciendo referencia a que no tiene hombres que la ayudan, ni hijos varones adultos.

Al respecto, la mujer Y, quien tuvo siempre su marido hasta que lo mataron en su pueblo por el conflicto armado, y llegó a la ciudad sola con sus hijos e hijas, en medio de la conversación que se da alrededor de la obra, aprovecha para darle un consejo a su hija, la joven P, quien se ha empeñado en tener un hijo:

Hasta para tener un hijo uno debe ser responsable y saber de quién lo tiene (...) puede ser el mejor hombre del mundo, pero si usted lo mira en una esquina parado con un arma, ¿entonces? Puede ser el mejor hombre del mundo, pero para mí, no (Mujer Y).

La mujer Y aprovecha el espacio para explicarle a su hija, quien ahora es una mujer que pasa los veinte años de edad, que la maternidad puede esperar, y que está, ahora en la ciudad, está ligada al hecho de encontrar un hombre responsable. Esta manera de pensar de una mujer adulta que llega a la ciudad después de los 40 años, evidencia que hay un cambio en la manera de ver las relaciones, y que su habitancia en la ciudad ha traído aprendizajes y transformación en las relaciones de género. Pero este comentario también deja ver que para ella el hombre puede ser agresivo y violento —“tener un arma”—, aunque sea buen marido, tal vez referido al hecho de ser un padre y un marido económicamente responsable.

Estas generalizaciones sobre los hombres dan luces sobre la concepción de la masculinidad de estas mujeres, y por contraste, son pertinentes también para deducir su concepto de la feminidad. En esta escena cuatro (4), el tiempo-espacio compartido en el lavadero da cuenta de una íntima complicidad que desvela el imaginario construido alrededor del compañero, del hombre; pero también pone de presente la desmitificación del mismo.

6.3. Las Mujeres actrices naturales

Lo primero que llama la atención en relación con las decisiones tomadas en la obra y que involucran directamente la identidad de las mujeres actrices, es que en la obra ellas están vestidas con faldas largas, algunas con turbantes, vestuarios con los que se identifican tradicionalmente a las mujeres negras de la Costa Pacífica; al respecto, la mujer F deja ver que no se siente

identificada con faldas, puesto que, al haber crecido en la ciudad, adquirió otras formas de construirse como mujer, diferentes de sus otras amigas T y Y:

Yo me vine a trabajar desde los 10 años aquí (en Cali). Una señora me trajo de mi casa a trabajar. La hija de ella no vestía sino solo pantalón, entonces a mí como que me gustó eso porque mi mamá si era baticas.

Su identidad está construida por unos referentes urbanos que definen una forma de ser mujer diferente a la del campo, aspecto que no se muestra en la obra: “ese vestido fue acá (en la obra), yo todo el tiempo he vestido mi pantalón, mis botas, mi sombrero y acá (en la obra) me hizo tanta falta ese sombrero”. Lo anterior deja ver el riesgo que tienen los montajes que trabajan con actrices naturales, de homogenizar las identidades que históricamente y a través del tiempo, las han definido, borrando las “divisiones y las discontinuidades, las ausencias y diferencias que separan a los sujetos en el tiempo” (Scott, 2009, pág. 8).

Al respecto, volviendo sobre la última escena (11) donde las mujeres bailan mientras cantan un arrullo dedicado al *Riviel*, la mujer F, dice lo siguiente: “es que yo no sé bailar (...) que dizque los negros son bailarines que donde hay negros hay salsa que yo no sé qué...”. Las imágenes populares que construyen la imagen de Cali como la ciudad de la salsa juega un papel fundamental en las identidades de las mujeres negras urbanas, dejando por fuera una gran población de mujeres negras adultas, desterradas de zonas rurales de Pacífico, quienes no están socializadas necesariamente con estos géneros musicales, sino que se conectan mucho más con sus tradiciones.

Por otro lado, el hecho de que la mujer F tenga una identidad más andrógina por haber crecido con referentes urbanos la trabajar desde niña en la ciudad, hace que el uso de vestidos y faldas no sean muy habituales en ella, aspecto que genera frente a sus compañeras, miradas que caen en estereotipos binarios en el que las identidades son construidas siguiendo los ideales femeninos tradicionales propios de sus zonas de origen:

Mujer T: era macho varón y el pelo cortico, ahora es que está larguito (...) Ahora tiene estilo de mujer.

Mujer Y: Ella hace como unos cinco años empezó ya...ella se recortaba como hombre (...). Nosotras aquí le decíamos: no hágase crecer el pelo que a usted le queda bonito

Estos comentarios de sus compañeras dejan ver que las identidades de hombres y mujeres están muy marcadas por las formas de vestir, de llevar el cabello y los atuendos, pues en el campo las mujeres generalmente no usan el cabello corto, sino que se hacen trenzas y “se amarran un trapo en la cabeza”. Estas formas de construirse como mujeres han terminado estereotipado sus identidades desde una construcción fija, que termina construyendo unos imaginarios a partir de discursos representativos, o cualidades de las identidades étnicas, que estilizan y folclorizan su cultura (Viveros & Lesmes, 2014).

6.3.1. Maternidad

En el campo la familia es una unidad, o si se quiere, una comunidad de ayuda mutua donde el trabajo y la vida doméstica se complementan (Segato, 2014). Igualmente, allí hay una idea de que las madres tienen el poder de criar y corregir, incluso a los hijos que no son de ellas. Es común la idea de los “hijos de crianza”, hijos de sus maridos en otras mujeres, o en el caso de los hombres, hijos de sus esposas que no son de ellos (Perea, 2014).

En la escena diez (10), cuando las niñas son reprendidas por un grupo de mujeres adultas que están lavando; frente al desacato de las niñas y la acción de empujarla de parte de la compañera y amiga de la mujer F, esta justifica dicha acción en la obra: “mire como me mojaron (...) Le hablé de buena forma, le dije: mamita, por favor, no me moje”. Gertrudis empuja a una de las niñas por no hacerle caso, lo que deriva en una discusión con la madre de la niña que llega a socorrerla.

Por su parte, las niñas groseras son vistas como ‘maleducadas’ y demuestra que las madres no están haciendo su labor correctamente. Para las mujeres adultas no es fácil perder el lugar que tradicionalmente habían tenido (Segato, 2014).

En la ciudad lo doméstico hace parte de la vida privada y el trabajo de la vida pública; combinar estos dos espacios es duro para mujeres que tienen hijos e hijas pequeñas, y viven en entornos inseguros, sumado al desconocimiento de muchas lógicas de sobrevivencia urbana. En

este caso los roles cambian y las comunidades entre mujeres se fortalecen, mediante la ayuda mutua para la crianza.

Esta escena denuncia cómo las mayores pierden credibilidad y reconocimiento frente a los niños y niñas, y no pueden corregirlos con la autoridad que tenían en sus contextos (Camacho, 2004), incluso con hijos e hijas de las vecinas que eran parte de la familia extensa que tenían y que habitaban el mismo territorio (Oslender, 1998). Esta es una situación nueva para las mujeres mayores ahora en la ciudad, acostumbradas en sus entornos rurales a fungir como ‘mamás de toda la prole’, no importa si se trata de hijas ‘propias o ajenas’, lo que constituye la maternidad extendida, con sus lazos afectivos y vínculos de respeto, por el acatamiento de las convenciones socialmente aceptadas entre mayores y menores.

En la zona del Pacífico es común que las mujeres adultas críen a sus nietos y nietas, pues las mujeres siempre han trabajado igual que los hombres, en sus propios haceres; de esta manera, generalmente es la abuela, ya en casa, la que se entiende con sus nietas (os) (Friedemann & Espinosa, 1995); aunque con esto no se quiere generalizar, las mujeres en sus particularidades, se construyen también de distintas maneras.

Con respecto a la mujer T, ella se ha caracterizado por ser una madre que cuida en la obra y que está en función de eso, en su vida real es así, de hecho, las más jóvenes del grupo, la joven P, por ejemplo, la llama “mamá T”. En un testimonio de la mujer T ella evidencia esta identidad que tan fuertemente marca su lugar en su familia, incluso en el nuevo contexto:

Me tuve que traer las niñas porque son muy apegadas a mí (se refiere a sus nietas), yo las he criado, pero ha sido muy difícil que vuelvan para allá. La mamá les ha dado todo, pero no se han criado con ella.

Esta es una situación que las mujeres adultas tienen presente, cada una desde su lugar; por ejemplo, la mujer T que defiende ese lugar al interior de su familia, sabe perfectamente lo que significan las maternidades “extendidas” en su comunidad y ahora en la ciudad es una tradición que la constituye como mujer:

Un día llegó un muchacho de Chile, un muchacho tierno de siete años. El papá vendía postres y a mí no me gustaba que se lo llevara a vender con él, entonces le dije que me lo

dejara y él me lo dejaba (en la casa). Yo que me iba a acordar de él y hace unos días en la calle, me dice: doña T ¿usted no se acuerda de mí? El peladito que se quedaba con usted. (...) Ahí mismo llegó y me dio \$200.000 mil pesos (...) Me dio para que fuera a comprar al otro día un celular porque el mío se me había perdido.

Es tan habitual que ella crie niños, de los vecinos, de sus hijos e hijas, del que llega y no tiene con quien dejarlo, que no se acordaba del niño que cuidó durante un tiempo, pues son acciones que hacen parte de su cotidianidad y que incluso en la ciudad, en las condiciones de precariedad en las que viven, confían en las personas y cuidan hijos de gente que no conocen.

Esta maternidad compartida son prácticas propias de sus territorios, el hecho de criar en comunidad. Cuando estas cuatro mujeres con las que se trabajó esta investigación, se encuentran en espacios cotidianos por fuera del escenario, las une un fuerte lazo de hermandad, la unen los recuerdos y las solidaridades; es así como en uno de los encuentros, la mujer F, al encontrarse con la joven P a quien no veía hace un poco más de un año, la señala y dice: “Esta es una de mis hijas (...) yo la crié”. Seguidamente cuenta esta anécdota que ocurrió mientras vivían en el albergue:

En el colegio, cuando estábamos en una reunión, porque el mío estaba en cuarto y este en quinto, me despachaban rápido de uno porque sabían que tenía que irme rápido para el otro, viendo que el otro era hijo de doña T (risas). No sabían ni quién era la mamá de uno, ni del otro.

Ahora en el albergue, volviendo a la escena seis (6) de la obra, la mujer T dice al ver la escena: “las niñas tenían su carácter, nosotras como evitando”. Nuevamente aparece el rol de madre que cuida la armonía familiar y a sus hijas de las otras mujeres, a quien ha llamado ya “leonas”. En esta escena la acción dramática lleva a consideraciones sobre comportamientos que instalan tensiones, no solo en el sentido directo de los acontecimientos referidos entre las mujeres adultas y las niñas, otra vez en torno al uso del agua, sino más allá, en tanto pérdida de control sobre las menores.

En la escena 15, es interesante ver que sea justamente una llamada de atención sobre responsabilidades hegemónicas en los oficios del cuidado la que la mujer T le hace a su nieta:

“Vea, vea, peladita, ¿usted ya lavó los platos para venir a bailar danza?”. Cuando la mujer T ve esta escena, comenta lo siguiente:

Le digo que mujer más responsable que ella en la vida no he visto (se refiere a su nieta, joven C, en la obra). Yo le digo: pero ¿cómo se desenvuelve con esos tres niños? Mire, ella va al centro, va a la galería, al trabajo, todo con esos tres niños, como si ella fuera la única que pudiera cuidar esos niños.

Como orgullo de su trabajo bien hecho en su rol de crianza, menciona que su nieta, quien ella ha criado, ahora es una gran madre de tres niños en la ciudad, con otros referentes que la mujer T no comprende, como el hecho de no solicitar el apoyo de las mujeres mayores de su familia materna, como tradicionalmente se hace, lo que la obliga, como dice su testimonio, a ser madre, ama de casa, esposa y trabajadora, aspectos propios de una división sexual del trabajo inequitativa, que trae consigo el ambiente urbano, ligado al capitalismo y el lugar de las mujeres (Young, 1992); dejando ver además una súper mujer que es buena madre y además trabaja. Unas formas de vida que, en sus contextos de origen por lo general, no se presentan,

Por otro lado, en este contexto de tanta carencia, los agentes del microtráfico empiezan a ver que los hijos jóvenes de estas mujeres que han llegado con su familia desterrada, generalmente en ausencia de padre porque este lo han matado en la guerra, tiene mucha necesidad y son, por lo general, ingenuos frente a las lógicas del contexto; además no tienen familiares, ni amigos que los respalden, pues muchos habitan con una madre o abuela que es la cabeza del hogar y este factor también juega un lugar importante en el hecho de que sean usados por estas redes:

Para mí ha sido un cambio total, por eso no quiero estar en la ciudad, un recuerdo total que vine con toda mi familia. Ellos eran buenos muchachos y lo son, muy educados, mis hijos para qué. Pero, ¿qué pasó? Aquí la plata que más, cuando se los metieron a los ojos de ellos, fue la mafia, trabajar droga porque venían ingenuos y cuando yo pensé en levantar los ojos ya era tarde porque yo los aconsejaba, pero no iba a andar detrás de ellos.

Una vez en la ciudad, las lógicas cambian, pierden poder frente a la institución y en el entorno familiar, por ejemplo, ya no pueden ser las guías y las transmisoras de sus tradiciones, puesto que desconocen cómo es la vida en la ciudad:

Yo en sesenta y pico de años que ya tenía, ahora venir a conocer cárcel, que yo nunca, ni antecedentes, ni nada porque ellos estudiaban, eran trabajadores, pero acá ya fue otro paseo. La ciudad por eso yo nooo, mucho me ha arrebatado, mucha familia (Mujer T).

Cuando se pierden las condiciones de bienestar básicas, la autonomía entra en peligro (Grueso, 2007) y las soluciones externas e inmediatas empiezan a ser una alternativa, más cuando se desconocen las lógicas internas del contexto para la subsistencia porque la dependencia de soluciones externas a los problemas alimentarios y de salud hacen que todo el proyecto económico se debilite; pues no se puede pensar un proyecto de vida autónomo y sostenible sin autonomía alimentaria.

Los anteriores relatos muestran que la maternidad en la ciudad se convierte en una angustia para estas mujeres, una de las tantas violencias que sufren reflejada en amenazas, asesinatos de sus hijos e hijas y familiares, discriminaciones cotidianas y falta de recursos. Se podría decir que ellas viven en un duelo constante; Butler (2006b) habla del duelo como la aceptación de un cambio, relacionando la pérdida con la posibilidad de transformación: “algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que esos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (pág. 48).

Ante esta realidad que viven estas mujeres en estos nuevos contextos, y siguiendo a Butler (2014) quien también propone la vulnerabilidad como una posición donde se es afectado y a la vez también está la posibilidad de actuar como forma de resistencia, muchas mujeres del Distrito han afrontado de forma colectiva el dolor por la muerte de los hijos a través de acciones performativas, ocupando los “espacios públicos para reclamar a los hijos muertos, denunciar la violencia y politizar la muerte” (Moreno & Mornan, 2015, pág. 94) como una respuesta colectiva. Esto muestra que, en contraste a la cultura dominante,

los modelos afrocéntricos de comunidad acentúan las conexiones, el cuidado y la responsabilidad personal (...) y a través de acciones cotidianas las mujeres afroamericanas han creado comunidades alternativas que empoderan. (Collins, 1990, pág. 222)

6.3.2. Las Mujeres en la Comunidad del Albergue

En la escena siete (7) se muestra un día cualquiera en la mañana, en los lavaderos del albergue tres mujeres lavan ocupando los tres lavaderos. Llega la mujer T, quien lava todos los días, a solicitar turno para un lavadero, así lo dice en la obra: “yo sí lavo todos los días porque mi familia es muy grande, pero por eso yo no vengo a quitar el lavadero, sino que estoy es pidiendo el turno”. Ante este comentario, las otras mujeres se indisponen porque no lavan tan de seguido y se sienten ahora presionadas a terminar porque ya se va haciendo una larga cola de espera por el turno del lavadero.

La práctica de lavar en comunidad es asumida en el entorno de origen para estas mujeres, quizá como ‘aceptación natural’ en la división sexual del trabajo, en tanto labores domésticas, sin embargo, esta actividad relacionada con el río es una práctica que genera redes de solidaridad entre mujeres, es un espacio político y un trasmisor de tradiciones culturales (Grueso, 2007). Sin embargo, en el nuevo entorno se convierte en un elemento que las ubica en una condición de vulnerabilidad, debido a las condiciones del contexto; acá ellas tienen que luchar y apersonarse del ordenamiento espacio temporal del lugar, es decir, estar a la cabeza de la situación, muchas veces resolviendo solas también las cotidianidades que implica la manutención, crianza y demás labores domésticas, en contextos de alta peligrosidad que además desconocen.

Al preguntarle a la mujer T por su representación en la obra, en la cual ella se presenta como una mujer conciliadora, y protectora de su extensa familia, jefe del hogar por ser quien toma decisiones incluso de crianza de sus nietas y nietos y entabla relaciones en el albergue: “Yo era así en ese momento, porque vivíamos mucha gente y solo eran dos lavaderos (la obra muestra tres), entonces uno para lavar ya pensaba que ya iba a tener problemas con la otra compañera”.

Ser reconocidas como mujeres tranquilas y conciliadoras es algo muy propio de estas tres mujeres adultas: mujer T, Y, F; por esa razón madrugaban a esa hora o lavaban a horas inusuales. De esta manera, en un lugar donde habitan personas de diferentes regiones y donde no conocen muy bien cómo subsistir, lo mejor es no tener problemas y reproducir una identidad que les permita ser aceptada más fácilmente por el contexto: mujeres tranquilas, que no dan problema. Para la mujer F así lo expresa cuando habla de esta escena:

Esa señora (se refiere al personaje de Gertrudis en la obra) no me hacía caso, se iba (risas) se iba a acostar y preciso venían las otras personas y ahí mismo se formaba (el problema), yo no porque yo ni me quitaba, ni peleaba con nadie.

Sin embargo, estas formas “conciliadoras” bien podrían fácilmente leerse como abnegación y subordinación de las mujeres en los entornos familiares exponiendo incluso sus vidas; pero cuando la mujer T se expresa sobre la situación que muestra la obra, deja claro que es una mujer que cumple el rol de cuidar a su familia y seguir siendo el centro para mantener en armonía las relaciones familiares: “uno tenía sus hijas, pero no podía mandarlas porque esas leonas...”.

Actitud que también reproduce un lugar hegemónico, donde se exponen a peligros para cuidar de su familia. Aquí la mujer T está defendiendo a sus hijas de unas mujeres muy ‘bravas’ que ella misma señala como “leonas”, haciendo referencia al temor que causan sus conductas; esta situación ya marca una práctica que también se transforma en relación a sus lugares de origen, dejando de ser una práctica cultural el hecho de que las mujeres laven en el río y ahora pasa a ser una labor que solamente desempeñan las mujeres más adultas, con el fin de proteger sus hijas y su familia en general, de conflictos y peleas con las vecinas; es otra forma de mantener la dignidad por parte de las mujeres adultas mayores, sentirse útiles y de esta manera mantener la autoridad con el ejemplo. El rol de mujer cuidadora o una mujer que contiene la furia, para evitar problemas, es un mandato patriarcal donde las mujeres deben ser contenedoras de la rabia y el deseo de los varones (Cameron & Kulick, 2007).

“Yo era así por mis hijos para evitarle conflicto a ellos. Después las mismas señoras me iban a avisar”, es el testimonio de la mujer T cuando observa de nuevo esta escena de la obra. Pervive entonces el imaginario de una madre cuidadora que cuida a sus familias del entorno, evitando generar conflicto, para mantener la armonía al interior de sus familias; actitud que sus otras amigas apoyan para una sana convivencia; donde aparece de nuevo el sacrificio que implica este rol de cuidadora.

Llama la atención el hecho de que esta función de cuidadora es asumida sola, sin la presencia o ayuda de varones, aunque ello implique “ponerse en riesgo”, lo que por supuesto genera miedo, como lo expresa la mujer F: “a mí me daba miedo era quedarme sola en el lavadero”, de allí la necesidad de que llegue otra mujer adulta a lavar, pues como ya se ha dicho,

juntas en un nuevo contexto se apoyan y ayudan entre sí; puesto que en estas resistencias a dejar sus costumbres del campo en un contexto que las transforman, se pueden generar incluso situaciones de vulnerabilidad con ellas quienes, en este nuevo entorno, son las que más fácilmente arman comunidad, redes y empiezan a conocer el entorno (Meertens, 2002).

En cuanto a la mujer Y, en la escena cinco (5) defiende sus derechos al no permitirle a otra lavar en un lavadero que, en principio, está ocupado o reservado por alguien que no está; bajo la necesidad de encontrar un lavadero disponible: “aquí nadie tiene lavaderos”. Esta misma actitud de hablar en defensa de la igualdad de derechos para todas, se presenta en la escena once (11), la cual empieza con una lamentación que denuncia un ‘destino’ de la mujer Y que se ve reducida a la ejecución de una labor que otras no realizan, y al parecer, no valoran: lavar los baños. En la obra, la mujer Y representa una mujer emotiva que habla duro y dice lo que no le gusta. Su palabra siempre es de justicia, y sin embargo parece no ser escuchada; pues más que la imagen de una mujer “brava”, la mujer Y se presenta como una mujer que exige lo que a su parecer es justo, y siempre en pos de la comunidad. Identidad que parece en la obra no es muy valorada por las otras mujeres, como, por ejemplo, la mujer F, quien la señala como una mujer “escandalosa”. Al respecto, la mujer Y dice:

Como no veníamos de una región...y cada uno tenía su forma de vida, había unas que eran de Cali y traían un carácter muy bravo, gente que tenían su casa, y ellos traían una experiencia. Nosotras que veníamos montañeras, las bobas quieren decir, se las iban montando a uno, aunque no fuera duro de rodillas, tenía boca para defenderse.

La expresión “aunque no fuera duro de rodillas, tenía boca para defenderse”, alude a la pérdida de fuerza física por el hecho de ser mujeres adultas que pasan de los 40 años, y que, por la misma condición se les reconoce con una fuerza de la claridad discursiva y el poder que siempre ha tenido su palabra en sus contextos de origen. Una mujer que exige justicia es una mujer que sabe defenderse, que ha recuperado o nunca ha perdido su palabra y que no teme decir lo que piensa; esto bien podría ser visto como conflictivo, aumentando el estigma que se tiene de las mujeres como pendencieras y conflictivas entre ellas, pero también dice de su fortaleza y capacidad de adaptación y supervivencia a un nuevo contexto en condiciones adversas.

Aunque también deja ver que ella habla, pero cuando la situación se pone muy violenta, la evita: “Pero cuando ya se me paraban el macho, así como Gertrudis, yo era, como que cuando yo veía la cosa, que ya estaba muy enfocada yo huía”. La frase de “pararse el macho” es una frase machista para referirse al dominio que los hombres tienen sobre las mujeres, quienes tienen relaciones de poder y sumisión hacia los varones.

Así, de la misma manera, cuando una mujer se pone muy violenta —como un macho—, ella, aunque defendiera sus derechos, tanto en la obra como en el albergue, no estaba interesada en exponerse en un contexto desconocido, además con tanta violencia y ante la realidad de “estar sola”, sin nadie que le ayude en la ciudad, con sus hijas e hijos pequeños aún. Esta actitud no la construye necesariamente como una mujer débil, sino como una mujer que está comenzando a darse cuenta de su realidad en un nuevo contexto, donde sus identidades están atravesadas por estos aspectos de sus experiencias y esas formas de auto reconocerse.

Sin embargo, muestra algunos aspectos de las relaciones de género y del poder del hombre sobre sus relaciones, pues cuando las mujeres rememoran, hablan también desde el lugar que la cultura les ha dado; por ejemplo cuando hablan de lo que les ha pasado a su familia, haciendo rara vez referencia a ellas mismas, ellas son víctimas por lo que ha acontecido sobre todo con su familia, por no lograr protegerla: “en ese borrarse ellas para ponerlos a ellos en primer plano están, sin saberlo, reactualizando ese lugar de transitividad y dependencia que los viejos regímenes les otorgaron” (Grupo de Memoria Histórica, 2011, pág. 55)

Ahora, en los testimonios, ella se reconoce como una mujer que dice lo que piensa, y sin embargo, cuando se ve en la obra, inmediatamente aclara: “Esa mujer peliona no era yo”, pues asumir la identidad de una mujer peleona es ir contra las hegemonías que construyen el cuerpo de las mujeres, donde ser dócil y obediente son cualidades que deben tener las “verdaderas mujeres” (Castellanos, 1995); además del estigma histórico por el hecho de haber sido históricamente consideradas como “no mujeres” en un discurso colonial, mujeres agresivas y salvajes (Lugones, 2011).

De esta manera, cada una de las mujeres va formando su identidad en el albergue, a través de verse como mujeres recias, fuertes para poder subsistir. Sus identidades rompen la idea de mujer delicada que necesita un hombre para valerse, y ella, la mujer T, se considera una mujer de carácter, haciendo también referencia a que las mujeres adultas son mujeres recias: “allá no iba a lavar cualquiera, eso tenía que haber gente de carácter para coger el turno”.

El emplazamiento de los lavaderos sirve de escenario para la palabra política, que ordena y trata de equilibrar mediante una forma de gobierno —sana distribución de los recursos— en beneficio de otras mujeres y de la colectividad en el albergue. Así, pues, la noción de propiedad que pueda aparecer en una persona se diluye, ya por la fuerza del argumento o ‘por la fuerza’, sin más. Hecho que muestra algunas aristas de la nueva condición que asumen las mujeres arrancadas de sus veredas, donde, como hemos visto, no había este tipo de carencias.

6.3.3. La Comunidad de Amigas Ideales

En principio, estar en el albergue significaba estar en una comunidad de mujeres iguales a ellas, convirtiendo el albergue en uno de los pocos espacios en la ciudad donde no eran necesariamente discriminadas por cuestiones de raza, etnia y clase; al respecto habría que mencionar que otro espacio es el teatro de mujeres. En un albergue donde hay hacinamiento —400 personas aproximadamente—, la cercanía de la convivencia generaba conflicto, pero también niveles de solidaridad entre las familias, como lo expresa la mujer F cuando no tenía alimento y una amiga del albergue la acompañaba a conseguir algo para comer: “ella me decía: camina vamos a pedir cualquier cosita que nos den”. Ella deja ver como el albergue no era un lugar tan difícil, pues las mujeres que llegaron solas con familia pequeña a cargo, se sentían acompañadas de la generosidad de las otras mujeres iguales a ella, que pasaban por la misma situación.

Es importante mencionar que al momento de levantar estos testimonios han pasado ya más de diez años de haber montado la obra, y más de 15 años de habitar la ciudad. En ese momento la obra se monta justamente para dar a conocer las condiciones de hacinamiento y falta de recursos básicos con la que vivían: “más que todo se montó es por eso, para mostrar el día a día de cada familia y mostrar que pasábamos trabajos para entrar al baño, para lavar, porque las niñas jugaban...”. Lo que muestra que el teatro de mujeres ha sido usado por ellas y por el teatro La Máscara, como un medio para comunicar y denunciar las injusticias que estas mujeres vivían, pero también como una manera de darles voz y la posibilidad de sanar la tragedia del destierro y las violencias que vivía a diario. Si bien es cierto, era un momento difícil en sus vidas, también fue un momento donde construyeron importantes lazos de amistad y solidaridad que aún

perduran entre ellas; pues además de la convivencia del albergue, se conformó el grupo de teatro en La Máscara y todo esto generó espacios que ayudaron a la reconstrucción de sus nuevas formas de habitancia en la ciudad.

Actualmente, contrario a lo que muestra la obra en su momento, las mujeres ven ahora la vida en el albergue como uno de los momentos más felices de su habitancia en lo urbano:

Llegué a Cali y la parte más feliz fue ahí en el cambuche, en el asentamiento que estábamos todas (...) A pesar que éramos de distintas partes, muy bueno que vivimos, aunque pasamos trabajos. Vivíamos allí mismo, haga de cuenta que éramos vecinas (Mujer T)

Yo vivía en una pieza y ella (Mujer T) en el salón, pero para yo entrar a la pieza teníamos que entrar por donde ella. Ay, hay ratos que me acuerdo y a veces me da tanta tristeza (Mujer Y).

Este sentimiento de nostalgia de las vivencias del albergue podría dejar ver que su vida en la ciudad no ha sido satisfactoria, además el albergue se convirtió en la primera red de apoyo que tuvieron y eso es más fácil reconocerlo ahora con el tiempo. Esta situación de acompañarse en las labores domésticas, en un contexto de tanta carencia y peligrosidad, fue generando entre las mujeres que compartían el espacio del albergue, un sentido de comunidad, unidas por la tragedia y el dolor de la pérdida de sus contextos y los seres queridos:

Mujer Y: (El albergue) nos enseñó muchas cosas para vivir en la ciudad, las comunicaciones. Porque yo mami no era muy amiguera. Yo en mi casa, en el pueblo donde yo vivía era mi casa y había unas dos que yo: hola comadre, hola, pero, de metro (hace el gesto como de poner una barrera). Y si nos íbamos a lavar ese ratito conversábamos, pero luego usted a su casa y yo a la mía, evitando todos los bochinchitos⁴⁸ no, porque en las veredas como que las mujeres somos muy chismosas.

⁴⁸ Se refiere a chismes, contar a otra persona algo que se le ha confiado en modo de confidencialidad.

La mujer Y habla de ese sentido de la amistad que no tenía en su pueblo por el hecho de que las mujeres allá eran “chismosas”, una identidad muy común en contextos patriarcales, donde se desconfía de las otras por el hecho de pensar que no es de confianza (Lagarde, 2000). De hecho, esta identidad de mujer “chismosa” es algo que a la mujer Y en lugar de ofender, la asume de manera muy jocosa, como algo que es propio del hecho de ser mujer campesina: “pues ella me dijo que... eso me lo dijo en secreto no? pero, como dice P (su hija): mi mamá es la patada, los secretos de mi mamá duran 24 horas (todas ríen a carcajadas).”

Nos salimos del albergue y (la mujer Y) fue la que más cercana me quedó y con esa andaba, era mi hermana, era mi todo, luego la extrañé, nos perdimos, ahora que murió mi marido y le hago con esas benditas libretas (de teléfonos) y busqué y traje otras de Manuela y nooo (risas) hasta que al fin la localicé (Mujer T).

Este testimonio da cuenta de los lazos de amistad que las ha unido y el lugar que jugó el teatro de mujeres en estas nuevas comunidades de apoyo. Al respecto, a nivel de trabajo en los procesos de montaje, el teatro de mujeres, mediante el ritual de los ensayos, el espacio para la confesión de las experiencias de las mujeres que son el insumo para la construcción de las dramaturgias, poco a poco se va convirtiendo en un espacio de encuentro importante la vida de las mujeres. Dentro del feminismo, compartir la experiencia entre las mujeres ha sido fundamental para generar procesos de emancipación en las mujeres a través de escuchar sus propias voces:

En pequeños grupos, las mujeres han reflexionado sobre sus vidas en un ambiente de confianza y de encuentro de género, sin la interferencia política que significa la presencia de los hombres (Lagarde, 2000, pág. 66).

En este sentido, este teatro de mujeres bien podría considerarse una comunidad, un espacio parecido a lo que Víctor Turner (1974) ha denominado “communitas” donde lo comunitario es asumido como posibilidad de reinención social, de transformación y de resistencia. Tal como se describe, el teatro de mujeres contemplado como una “communitas” está constituido por afectos, por intenciones políticas, éticas y estéticas en que su existencia siempre está al margen (Diéguez, 2010), lo que significa que existen como grupo o se sienten

pertenecientes al teatro, lo que no implica necesariamente un contacto permanente, pues mientras no existan proyectos la dinámica de encuentro que genera los montajes, no existe y simplemente no se reúnen por semanas e incluso meses.

El espacio que posibilita el teatro de mujeres como lugar de encuentro, genera lazos que van más allá de una presencialidad, de las formas tradicionales de hacer teatro, de hacer política y de construir afectos (Turner, 1974).

Por otro lado, si bien es cierto el teatro de mujeres es un espacio vital en el nuevo contexto urbano para la reconstrucción de la vida de las mujeres, es relevante pensarlo también como una apuesta política, transformadora y emancipadora (Sanchís, 2007), especialmente por el hecho de ser un teatro actuado por las personas que vivieron directamente la experiencia que se cuenta en el escenario. Este teatro, al trabajar solamente con mujeres, pone de presente el tema de la sororidad que “implica la amistad entre quienes han sido creadas por el mundo patriarcal como enemigas” (Lagarde, 2012, pág. 486), al crear un espacio que genera nuevas alianzas y posibilidades entre las mujeres, convirtiéndolas en aliadas, en parte de una comunidad donde se ayudan mutuamente.

En este sentido, las historias que recrean en el escenario podría considerarse como memoria colectiva en tanto es un relato que comparten las mujeres como una comunidad que no solo se encuentra en el escenario, sino que habitaron juntas en un albergue durante más de cuatro años y además son unas mujeres que comparten la experiencia del exilio; y por eso, la memoria es también un proceso de identidad, de reconocimiento con las otras y tal vez, con quienes tienen la oportunidad de verlas en el escenario. Estas mujeres cuentan sus experiencias y recrean los espacios donde estos hechos tuvieron lugar; de esta manera, el teatro como medio para rememorar, podría cumplir realmente su función de mostrar y tratar de dejar en la memoria, un relato de una memoria colectiva que en este caso es la vida de unas mujeres afrodescendientes exiliadas que habitan los márgenes de esta ciudad.

6.3.4. “Lavar Allá en la Tierra era Diferente”

En este contexto las mujeres ahora asumen sus cotidianidades que básicamente son sus labores de subsistencia en la ciudad. Para estas mujeres, provenientes de la Costa Pacífica colombiana, el espacio geográfico está vinculado fuertemente a sus dinámicas sociales,

económicas y culturales. En sus territorios de origen, el río, siempre presente en sus vidas, se convierte en una de las referencias más importantes en sus cotidianidades (Oslender, 1998), marcadas por las labores domésticas y recreativas. Un ejemplo de esto es la práctica de lavar la ropa en el río, donde el día de lavar es también el día de socializar con las otras mujeres, vecinas, amigas de las veredas (Friedemann, 1991).

Según lo referido por las mujeres que aborda el estudio, en el contexto geográfico del que provienen hay una realización de prácticas como la de lavandería, cuyo ritmo cotidiano —el día de lavar— toma fuerza como espacio-tiempo del encuentro comunitario de las mujeres, en el que la conversación, la socialización de sus vidas está atravesada por la emoción del contacto, en este caso a cielo abierto entre las aguas del río.

En la escena tres (3), el hecho de que la mujer F, una mujer adulta se levante muy temprano, antes de que amanezca, a coger su lavadero para lavar e invite a su amiga Gertrudis, otra mujer adulta, para que laven juntas, remite a un acto de confianza y deja ver que es un acuerdo o una actividad que hacen rutinariamente en este nuevo contexto urbano. Cuando la mujer F habla de esta escena, dice: “A mí me daba miedo era quedarme sola en el lavadero”, soledad que alude a no tener una amiga o vecina, no solo para compartir la labor, sino para tener alguna seguridad en un entorno hostil que desconocen. Cuando ellas hablan de esta escena, recuerdan las siguientes anécdotas:

Mujer T: un día estábamos a las 12 de la noche lavando cuando se entraron una gente como el F2, no sé, y cuando vi esas sombras yo me iba a desmayar.

Mujer Y: El que entraba robando allá (en el albergue) dejaba el bolso, sacaba lo que quería y tiraba a los cambuchitos el bolso cuando no se los quería llevar.

Estos testimonios dejan ver que el albergue era una zona muy insegura, no solo por ser un lugar improvisado abierto, sin ninguna seguridad, sino por estar ubicado en el Distrito de Aguablanca, un lugar de alta peligrosidad especialmente para las personas que no conocen ese sector y que no lo habitan; aspecto que muestra que esta reubicación para estas comunidades negras desterradas son decisiones institucionales que van configurando una precariedad diferencial impuesta por las instancias del poder y que van creando las condiciones de abandono de una vida (Butler & Athena, 2017).

En el albergue, ante la limitación de recursos, la mujer Y, en esta escena tres (3) le llama la atención a una compañera, al gritarle: “los lavaderos son comunitarios”. El sentido de “comunitario” se refiere a algo que es limitado y debe compartirse; por el contrario, en sus territorios de origen, el río es comunitario en el sentido de que todas las personas de la comunidad deben cuidarlo, pero no se restringe o agota, como los lavaderos, esto ejemplifica el cambio de los significados de las expresiones según el contexto espacial y temporal.

Este pensamiento comunitario en las mujeres, algo muy arraigado como forma de identidad en sus culturas, sufre tal vez uno de los choques más fuertes al llegar a la ciudad, solas, con la responsabilidad de la crianza donde lo doméstico deja de ser comunitario; pero, además, pierde el valor que tiene en sus territorios. Lo doméstico para ellas en sus territorios es un lugar político y de poder al interior de sus familias y sus comunidades (Segato, 2014), ahora en la ciudad, se sumergen en las soledades de la vida doméstica, la llamada “vida privada”.

La labor de lavar la ropa, como muchas otras actividades, creencias y costumbres, se mantienen ahora en la ciudad en algunos aspectos, y cambian en otros, en este sentido, la mujer T dice: “De pronto cuando me tocaba (lavar en el albergue) con una amiga que era ideal, pues era todo chévere”. Una amiga ideal, a su modo de ver, es una mujer cómplice, con la que se pueda conversar, hablar de la familia, recibir y dar consejos, y con quien pasar el rato de lavar la ropa. Máxime cuando, como en el caso particular, existen prejuicios especialmente para ellas, raciales y de clase que dificultan los vínculos, especialmente entre mujeres del mismo contexto barrial. La mujer T se refiere a esta práctica en su pueblo:

Eso, allá en la tierra era diferente, con alegría, uno allá se tiraba al agua en su río y eso era que uno era feliz porque cuando uno iba a lavar ya estaba pensando qué iba a hablar con la compañera y uno juagaba su ropa allí y tendía en la playa y era diferente.

Por otro lado, todo lo que rodea la acción de lavar se transforma: la charla, el vestuario, las formas de pensar; es decir, en el tránsito de las culturas, la creencia puede conservarse, pero la manera de realizarse cambia; los ritos se convierten en una tradición que oferta identidad (Durkheim, 2012). En este aspecto, cuando la mujer F mira la escena, lo primero que refiere es el acto de ponerse una pañoleta en la cabeza:

Es que figúrese, yo cogía una blusa y me la amarraba en la cabeza porque mi mamá, o sea, los ancianos, decían que ese sereno era malo para uno que le daba mal aire. Y como por allá ha habido tanto muerto. Yo por eso es que cojo mi camisa y me la amarro, sabe que es lo único que le cambiaría (a la obra).

La mujer F deja ver una inconformidad con la escena porque no se siente representada en el gesto de ponerse una pañoleta en la cabeza; ella dice que era una camisa cualquiera la que ella se amarraba en la cabeza, dejando ver lo que significa el hecho de ponerse un turbante en la cabeza, no por moda, sino por una creencia que está arraigada en el cuidado de su salud. La mujer T dice: una allá se amarraba sus cosas como podía porque iba al trabajo.

Llama la atención que la mujer T llama trabajo a sus haceres domésticos cotidianos, lo que marca una diferencia en el lugar y la importancia que esos oficios tienen en la ciudad; sin embargo, en la obra salen con el turbante; pero justamente la mujer F deja ver que para el trabajo no se arreglan mucho porque es la comunidad de vecinas (os) y familiares. Contrario a lo que pasa en la ciudad, según la mujer Y: “aquí si nos arreglamos porque aquí los turbantes los hacemos así ¿no? Allá un turbante era ponerse su trapo y amarrárselo y ya”.

De esta manera, ante una situación de destierro, lo que se pierde justamente es la comunidad, empezando por la fragmentación familiar al perder los hombres de la familia: esposos, hijos, tíos, hermanos, etc. En este contexto de conflicto, aparecen nuevas comunidades, “nuevos cimarronajes como estrategias de resistencia y re-existencias”, la reivindicación de ser comunidades negras desterradas para la exigibilidad de derechos como grupo étnico (Grueso, 2007, pág. 155).

En estas condiciones, el albergue es una comunidad unida por el destierro, el hecho de habitar una ciudad que desconocen, y su condición étnico racial en la gran mayoría; son iguales en muchas cosas y a la vez son diferentes desde sus formas culturales, la manera de construirse como mujeres, sus sueños, etc. Esto da cuenta que cada vez las identidades se fragmentan, se construyen de múltiples maneras a través de los discursos y las prácticas.

Por otro lado, a lo largo de toda la obra se muestra cómo se vive la tensión entre el espacio y el tiempo de las mujeres respecto sus quehaceres domésticos, en este caso el de lavar la ropa de los integrantes de sus familias. Como lo han indicado claramente en anteriores escenas, el espacio es supremamente limitado y la demanda del mismo es grande: una relación que, de

entrada, muestra un desequilibrio cuantitativo en lo que se refiere al abastecimiento del agua para la colectividad. Ese solo aspecto determina congestión, atiborramiento que produce roces — físicos y emotivos— entre quienes se acercan al área que pareciera ser solo de las mujeres.

De nuevo las actoras ponen de presente la distancia entre lo que hay y lo que tenían en sus territorios de proveniencia. Pero si nos detenemos en sus testimonios, vemos que, si por un lado hay un problema de espacio, quizás tan o más importante sea un hecho relativo al tiempo. En sus lugares de origen, la labor de lavar no solo responde a una necesidad higiénica, sino que trasciende a la configuración de una convención temporal: el día de lavar que, según se infiere de sus relatos, crea una expectativa de encuentro en el ciclo de la semana, ordenándola a partir de un ritmo que, por sus características, se podría asimilar a un ritual en el que las convenciones son reconocidas, compartidas y disfrutadas de modo similar por las ‘iniciadas’.

El río instala unas lógicas, unas relaciones, y las maneras en las que se usa y apropia el territorio (Grueso, 2007; Lozano, 2016). Algo completamente distinto a los ritmos de abasto en el albergue, en el que los espacios y tiempos deben ser obtenidos con no poco esfuerzo que implica desgaste, físico y emocional al ‘hacer cola’, por ejemplo, cosa muy distante de lo que tradicionalmente se había construido. “... Hacer las cosas rápido” implica acoger otro ritmo, diferente al que instala el río: hay escasez de recursos, lo que implica también escasez de tiempo para ellas mismas.

Este aspecto de tiempo lo menciona la joven P que es actualmente una adulta, y llama la atención que lo mencione, en tanto las formas de asunción del tiempo, los modos de ordenarlo, compartirlo o ‘privatizarlo’, hacen parte fundamental de modos de reconocimiento social y personal y de las nuevas estructuras que imperan en la construcción de sus nuevas identidades.

6.4. El Teatro de Mujeres como Ritual de Confesión

La palabra memoria proviene, según Pokorny (Etimologías de Chile, 2022) de la raíz indoeuropea *(s)mer*, que da origen a la palabra *mártir*, proveniente del latín *martyr*, a su vez tomada del griego *μάρτυρας* que significa testigo, para dar la idea de que “el mártir seguía dando testimonio de su fe aun cuando su cuerpo era torturado” (Etimologías de Chile, 2022).

Ser testigo de la historia y contar la experiencia en la escena teatral es, de un modo cierto, como aquí lo veremos, un hecho que ubica al teatro en un lugar de *confesión*, como lo plantea

Foucault (1992) pues según este autor, en la confesión, quien habla se obliga a ser el que ha hecho tal cosa, porque es la verdad; de allí que ellas afirmen que la obra de teatro cuenta la realidad de lo que vivían.

Aquí el testigo tiene cuerpo, voz, historia de mujer, de mujeres que acuden a confesar su dolor y experiencia ante un público ‘foráneo’. La confesión presente en el teatro puede entenderse en una acepción distinta, ampliada, si se observan cuatro aspectos que afectan la construcción de sus identidades, una vez llegan a la ciudad:

a. Cuerpo: el hecho de que sus cuerpos, de descendencia africana, ligados a las tradiciones afrodescendientes propias de zonas rurales de la Costa Pacífica colombiana, no hacen parte de las identidades socialmente aceptadas (Carneiro, 2001) que instala el discurso hegemónico patriarcal, en el que “la mujer” se construye, a través de prácticas y discursos centrados en la imagen de una mujer blanca, heterosexual (Butler, 2002) y urbana.

b. Destierro: el hecho de ser desterradas y provenir de contextos rurales, que parece ser la causa más fuerte de discriminación, asociada a la imagen de que la mujer campesina es ignorante, y la desterrada viene a robar o es peligrosa porque tiene vínculos con grupos armados.

c. Ruralidad: el hecho de provenir de zonas rurales, de lugares apartados de la ciudad donde el Estado no invierte e incluso no hace presencia (PNUD, 2011).

d. Ignorancia urbana: el hecho de desconocer las lógicas urbanas, lo cual hace más difícil la supervivencia en la ciudad, más aún cuando se desplazan pasados los 40 o 50 años de edad (Luna L. E., Desplazamiento, teatro de mujeres y nuevas actrices sociales, 2011) siendo iletradas, como en este caso, situación que las hace aún más vulnerables a la discriminación en los nuevos lugares de habitación.

Desde esta perspectiva, el teatro como lugar de confesión se presenta como estrategia que hace parte de un proceso de subjetivación, en tanto brinda la posibilidad de transformación (Foucault M. , 1988), en medio de un panorama hostil que juzga y sujeta a normas sociales en las que sus identidades de mujeres negras campesinas quedan por fuera del discurso socialmente aceptado. Pero si bien, según Foucault,

La confesión es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la

instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar (Foucault M. , 1992, pág. 38).

Estamos ante un hecho en el que, del *otro*, es decir, del público, no se espera consuelo o perdón, ya que en este caso las confesantes no llevan en sí ninguna falta o ‘pecado’ por acción. Más bien su ‘falta’ o ‘pecado’ las concierne y las tacha, sin quererlo, desde el origen de unas prácticas — económicas, mercantiles— en cuya raíz está el desarraigo territorial desde la época de la esclavitud en América (Vergara, 2014; Arboleda, 2011, 2019).

Así pues, al hablar de confesión en el teatro lo que se advierte, más bien, es un ejercicio de denuncia de unas condiciones socialmente impuestas, de las que, quiéralo o no, el público presente participa. En la obra “El Solar” el teatro se convierte en un espacio para la confesión de sus testimonios personales (Cornago, 2009), borrando la línea entre lo público y lo privado, lo íntimo, al narrar vivencias que como mujeres negras desterradas viven cotidianamente en el albergue donde se instalan una vez llegan a la ciudad: “eso era lo que nosotras vivíamos, lo que nosotras sentíamos, lo que habíamos vivido”.

El escenario les cambia la cara y el estigma, gobiernan la escena y hacen que el público se solidarice frente a ellas, puesto que transformarse en actrices y ponerse frente a otros les da otro rango, ya que “el actor, durante el momento de la representación, es una figura de poder (aunque, como todas las figuras de poder o de distinción, expuesta, y por tanto también vulnerable). (Sánchez, 2007, pág. 6):

Entonces hablamos de cómo estábamos realmente viviendo ya en el lugar, cómo era el día a día de cada una de nosotras, qué hacíamos y más que todo se montó es por eso, para mostrar el día a día de cada familia y mostrar que pasábamos trabajos para entrar al baño, para lavar, [...] mostrar eso, pero ya el vivir de cada familia.

El hecho de estar frente a un público dispuesto a escucharlas, no solo las ubica en un lugar de poder, sino quizás las redime y exonera de prejuicios e imaginarios contruidos sobre la población negra o afrodescendiente desterrada. No es fortuito que digan: “nosotras creímos que, por este medio, que lo sentíamos público, le llegaba a la gente; y aquí llegaba gente grande que

nos podía escuchar”. Se podría pensar, entonces, que el teatro se convierte para estas mujeres en un dispositivo que “crea verdades” y, por tanto, formas de poder (Cornago, 2009).

Si bien es cierto el teatro se convierte en un lugar que les permite acceso a un ‘poder ser escuchadas’, previamente le han entregado el poder a la Hermana Alba Stella Barreto (†) y a las directoras del Teatro La Máscara, a quienes admiran y siguen como discípulas. Razón por la cual confiesan sus relatos íntimos de violencia, en principio, a estas mujeres y posteriormente al público, en general. La relación con las directoras del Teatro, especialmente, puede ser interpretada como una relación pastoral, una relación de guía espiritual, donde las directoras ejercen un poder mediante el ejercicio de los cuidados incondicionales que han tenido y siguen teniendo con estas mujeres (Foucault M. , 2006):

Pienso que más que todo, por eso le agradezco mucho a la hermana Alba Stella nos abría mucho los ojos, (nos decía:) la forma (para) que las escuche el gobierno es que ustedes hagan teatro. Entonces Monseñor fue a una visita y fue la primera cosa, presentamos una obrita ahí, de allí creo que contactó la hermana Alba Stella con Susana y con Lucy. Y ya de allí y en verdad, y es que ya uno sin miedo habla y, sin embargo, teníamos temor algunas cosas publicirlas al público porque no sabíamos quién estaba, quién nos estaba oyendo, y nos cogió como una fuerza de que ya las otras obras ya las presentábamos porque sabíamos de que allí alguien de tantos que había, nos estábamos escuchando.

El teatro se convierte así, tanto en una forma de poder que las coloniza y las vuelve dóciles (Foucault M. , 1998), como, paralelamente, en herramienta que les posibilita una elaboración distinta como mujeres afrodescendientes, desterradas, dentro de la ciudad; sujetas, por un lado, a un control y dependencia del teatro como espacio que las ayuda y las reivindica y, por otro, sujetas a las condiciones de su identidad en el lugar que tienen en el contexto urbano.

Sus testimonios tienen allí la credibilidad del público y sus discursos son avalados, mientras que, fácilmente, en otros espacios “su palabra es considerada como nula o sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia” (Foucault M. , 1992, pág. 6). De allí que el teatro y en este caso el teatro de mujeres, de confesión de las mujeres, bien podría considerarse una disciplina, en cuanto instala “un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos” (Pág. 6) que el espectador reconoce en el campo teatral. Por otro lado, la obra que se presenta es

dirigida por una directora profesional, con reconocimiento social y artístico en el medio, que además representa el Teatro La Máscara, reconocido por el trabajo con mujeres y el trabajo en comunidad.

Esto permite entender también la necesidad e importancia de respaldo, pues no son solo ellas, por ser quienes son, las que son escuchadas en el escenario; sino también se trata de una obra del Teatro de La Máscara, que se presenta y se usa como medio para denunciar o confesar una serie de injusticias, como lo describen:

En Bogotá, cuando llegamos: y usted, ¿cómo se llaman? “Aves del Paraíso”. Ah, bueno, quiero verlas... Había un grupo de mujeres profesionales y ellas se presentaron y no, no fue nadie antes, al contrario, nosotras fue las que llenamos el escenario... Nos presentamos como a las 7:00 de la noche y fue llegando la gente y cuando nosotras salimos, y eso lleno de gente y nosotras ¡uff! la emoción de ver que a nosotras sí nos fue gente y que se nos llenó. ¡Eso fue bacanísimo!

Desde esta perspectiva también hay que observar que la confesión teatral obedece a las reglas discursivas que instala el teatro de mujeres, presentado por La Máscara, considerada como una disciplina que ejerce una forma de control sobre sus discursos, (Foucault M. , 1992). Es a través del respaldo de un teatro reconocido a escala nacional e internacional, que ellas pueden hablar y ser escuchadas.

En este sentido, cabe preguntarse por el marco desde el que el discurso es atendido por el público, ya que si, por una parte, este asiste a la representación teatral, entendida en el argot común —en el que la dramaturgia se ‘encarna’ en los personajes—, por otra parte, en la obra ‘El solar’, las actrices naturales, lejos de encarnar una dramaturgia de autor, *son* el drama mismo llevado en sus cuerpos.

¿Qué es, pues, en este caso el escenario teatral para unos (el público) y otras (las actrices) e incluso las directoras? Tal parece que, debido a la carencia o indiferencia de otros medios de comunicación, en los que la situación de desplazamiento y violencia no pasa de ser una noticia más en nuestro medio, mujeres y teatro convergen en una suerte de simbiosis donde cada cual se nutre de determinada forma:

allí alguien de tantos que estábamos, nos estaba escuchando, porque como la obra era tan dolorosa (...) Entonces ahí empezamos que así era que nos escuchaban, sacando esas cosas en obras de teatro, pero obras reales de uno, sus vivencias, todo lo que era de uno, como vivía uno, todas esas cosas (Mujer T)

Por un lado, las mujeres desterradas hallan en el escenario el lugar propicio para amplificar su voz y recobrar la fuerza perdida de sus entornos culturales, con lo que esto coadyuve a la reconfiguración identitaria; por su parte, el teatro se aproxima aquí a una forma de expresión en la que toda dramaturgia prefabricada ‘sale’, digámoslo así, de la escena, para dar paso al drama personificado en carne viva.

Empero, hay que tener presente otro ‘actor’ en esta suerte de triangulación: el público, con sus formas de recepción o de percepción, más bien, que juega un rol de ‘testigo presencial’ de un dolor en proceso de sublimación. Experiencia que no se alcanza de modo diferido por los *mass media*, sino por la vivencia directa del cuerpo-huella: dolido, acezante, palpitante, que enuncia por sí mismo la contundencia de las violaciones.

El drama real, precedente y actual, presente en la confesión, deslíe cualquier dramaturgia previa, operando así en la escena de modo posdramático al dejar emerger, en condición de igualdad sobre ella, otros signos, más allá de un texto escrito —libreto en el que se centre el conflicto—, como se acostumbra.

Emergen aquí, sobre todo, el cuerpo, la edad, la carencia, la memoria, el malestar, la resiliencia, la dulzura y la tristeza o la alegría, amalgamados en un entresijo de relaciones muy difíciles de descomponer, justamente por su carácter híbrido, ambivalente. De ahí también su riqueza, en términos de signos artísticos que trascienden el texto escrito.

Estamos ante un hecho enmarcado en el ‘cascarón’ del teatro que a la vez trata de romperlo para mostrar, no lo que generalmente se tiene por representación, sino más bien la “almendra” de la presencia. No hay, pues, personajes, sino personas que se dirigen a otras personas, mediadas por un dispositivo cuyos límites resquebrajan —aun sin saberlo—. De ahí la necesidad de tener esto en cuenta: si la dramaturgia ‘clásica’ derriba la cuarta pared para darse a ver ante el público en la intimidad del suceso escénico, aquí todas las paredes se han venido abajo; incluso las de la intimidad de las actoras en la desnudez de su naturaleza humana, social.

7. Conclusiones: Volver a Ver Diferente

I.

Desde el punto de vista teatral, como discurso activado para mostrar y denunciar un estado de seres y cosas vejados por la violencia, se entiende que el recurso al género dramático, con fines pedagógicos y políticos, adquiere una relevancia inédita; sobre todo porque se convierte en un espacio —escénico— en el que lo íntimo se hace visible, o mejor, se atreve a visibilizarse. No obstante, ese salir a lo público no significa el cabal entendimiento de una problemática compleja, por lo que se hace cada vez más necesaria una mirada amplia que comprenda la relación del discurso con el propósito; y, asimismo, las fuerzas que moviliza el hecho artístico en el interior de quienes lo encarnan. Pues no se trata de que el público entienda o no la obra, puesto que esto pasa por una experiencia estética, sino de preguntarse por qué, para qué la obra, y qué aporta a ellas y a la experiencia estética, el trabajo con estas mujeres en la escena.

En este sentido, en cuanto a la obra estudiada hay que decir que, al hacer uso en ella de un lenguaje propio de su tradición oral, resulta, en muchos casos, de difícil comprensión para un público general; esto genera un reto para los montajes del teatro de mujeres y, en general, para los montajes realizados con actrices naturales, teniendo en cuenta que para ellas el teatro es sobre todo un lugar de denuncia y visibilización. Esta dificultad de codificación en cuanto a la forma de acercarse a la obra, pasa también por hecho de que no son mujeres ‘ideales’, heroínas victoriosas al final del espectáculo; lo que tal vez coadyuva a la construcción o reafirmación de unas relaciones de poder, donde podría ‘constatarse’ que esa mujer desterrada es una persona que sufre una desgracia del ‘destino’, no de condiciones sociales que bien pueden remediarse.

Pues, si bien es cierto, en el caso correspondiente a este estudio, el *teatro de mujeres*, en su forma de acercarse a otras sensibilidades, se erige como lugar que construye y congrega solidaridades y pertenencia basada en el género, la sexualidad, el feminismo, la economía; es una forma de resistencia donde denuncian la violencia cometida contra ellas. Sin embargo, en un teatro que reivindica sus tradiciones bajo un discurso de biodiversidad y respeto por las diferencias, se puede correr el riesgo de que los imaginarios asociados a personas “ignorantes,

pobres y atrasadas” dejen de ser el foco de discriminaciones, para ser reconocidas como comunidades portadoras de saberes ancestrales, como formas alternativas a miradas provenientes del capitalismo y la modernidad (Restrepo & Uribe, 2012, pág. 284).

Desde el orden pedagógico, la consideración artística pasa por el hecho de tratar con la orientación de personas cuyo fin no es llegar a ser artistas, sino, al menos, a través del teatro de mujeres, contar con un medio para entender(se) en el mundo: un mundo a todas luces nuevo en el que es necesaria la brújula de una sana política, encaminada a hacer efectivos derechos que si bien pueden estar en el papel —léase Carta Constitucional—, aún no tocan la cotidianidad, en este caso, de las mujeres.

II.

Las mujeres afrodescendientes desterradas pasan a conformar un grupo identitario, una categoría como mujeres “desterradas” o “desplazadas” y en tanto grupo social al interior de las ciudades, son definidas como diferentes en relación con las mujeres afrodescendientes urbanas. Cuando afirman su condición desde una identidad que las reivindica, como ha pasado al contar sus historias a través del teatro de mujeres, se podría decir que hay un intento por reconstruirse, no desde la negación o la exclusión, sino desde la heterogeneidad, en un esfuerzo por cambiar el concepto de diferencia, asociado a lo “raro”, en relación con una cultura dominante.

Pero si en el escenario hablan de sus dramas y transmiten la idea de que necesitan ayuda, en sus contextos cotidianos deben defenderse de quienes las discriminan y, a la vez, tratar de cambiar la imagen de mujeres desterradas. Esto hace que en el escenario se muestren más auténticas con respecto a lo que son o han sido en sus zonas rurales, mientras que en sus nuevos contextos urbanos deben empezar a borrar o minimizar sus expresiones culturales, a fin de protegerse de la discriminación de la que son objeto, debido a su proveniencia, bajo el estigma de que por esto son ignorantes y peligrosas.

Las mujeres-actoras asumen su discurso teatral como una verdad que el público acoge y lee, o por lo menos esto se espera; por esa razón exponen sus identidades en el escenario; sin embargo, es necesario anotar que, en aras de mostrar un espectáculo y entrar en los códigos del discurso teatral, puede correrse el riesgo, en algunos aspectos, de ‘folclorizar’ sus tradiciones, mostrando una forma a veces desprovista del significado que ellas tienen.

Estamos frente al hecho de trabajar desde las experiencias como vivencias directas, subjetivamente captadas de la realidad (Jelin, 2002) de quien las cuenta; es decir, experiencias personales y por tanto mediatizadas por el lenguaje inmerso en una cultura y en una cosmovisión. De ahí la importancia de detenerse en la manera como se representan o, en este caso, presentan las memorias de estas comunidades de mujeres afrodescendientes desterradas, a personas que no han vivido esta experiencia, pues el “abuso de las memorias” está, justamente, en volver un relato una verdad generalizada (Todorov, 1998).

Cuando se expone, sin más, hechos que tienen que ver con la reconstrucción de la memoria, se puede caer en el riesgo de generar un estereotipo o una identidad fija de la mujer que realiza el relato, y su identidad acaba universalizando la imagen de las mujeres afrodescendientes desterradas: “se congela en la imagen de la víctima pasiva, sin agencia y sin capacidad creativa, ser despojado de acción que por esa misma razón se convierte en un sujeto apolítico y resignado que relata en primer plano los eventos relacionados con las violencias” (Scott, 2001, pág. 57); en este caso es el teatro, mediante un formato ya establecido, el que le otorga visibilidad y, en muchos casos, le permite acceder a alguna forma de reparación redistributiva (pág. 57).

III.

Para el caso abordado en esta investigación, las historias de cuatro mujeres afrodescendientes, desterradas de sus territorios de origen que actualmente habitan en zonas marginalizadas de la ciudad de Cali, indican que los procesos de recomposición identitaria, después del destierro, siguen caminos diferenciados; por eso la necesidad y urgencia de visibilizar en sus relatos las diferencias, en tanto estas hacen parte de las formas propias de la subjetividad y de cómo cada mujer ha experimentado las diversas violencias de las que ha sido y sigue siendo víctima.

Así, entonces, surge una inquietud: quién decide qué contar y cómo contar. El reto de una *construcción colectiva* en el teatro de mujeres es enfrentar la autoridad que históricamente ha tenido la dirección teatral para permitir que otras narrativas y otras verdades se pongan sobre el escenario, cuestionando así el discurso hegemónico binario que impera y deja por fuera las voces de quienes no entran en estos discursos de poder, también presentes en la escena.

Desde esta perspectiva, el *teatro de mujeres* como espacio artístico hace parte de la vida de ellas y ha venido a ‘reemplazar’ lo que era la vida en comunidad, en sus zonas de origen; en él recuerdan sus propias vidas, sus realidades y así las representan. Hablan sin restricciones en un espacio donde los aspectos culturales, fuente de las diversas discriminaciones que sufren una vez llegan a la ciudad, son reconocidos, en principio, por las directoras y posteriormente por el público.

Sin embargo, sus costumbres, ligadas a una cultura popular asociada a lo "vulgar", a lo informal, a lo grotesco, a lo carnavalesco (Bajtín, 2003) podría restarles credibilidad e importancia a sus historias e incluso podrían justificar sus violencias; de ahí que surjan algunas preguntas: ¿hasta qué punto la obra podría legitimar la dominación y la desigualdad, naturalizando las diferencias, construyendo identidades fijas que las dejan en lugares de subordinación?, ¿cuál es la intención de realizar la obra de teatro?, ¿por qué contar sus historias ante un público?, ¿qué riesgo se corre con hacerlo? En consecuencia: ¿qué ha pasado después de realizado todo esto y qué les posibilita el teatro de mujeres?

Desde un orden político, el *teatro de mujeres* como espacio transformador, y desde la construcción colectiva, les ofrece la posibilidad de habla y denuncia a través del teatro, como medio para ubicarse en un lugar de poder. Retomando a Foucault, si todo discurso es un discurso de poder, esta práctica teatral podría también desafiar el poder que instala discursos opresores, al posibilitar la emergencia de las preguntas, interrogantes, para evitar caer en esencialismos.

De acuerdo con lo anterior, y teniendo en cuenta que el teatro de mujeres —y en general un teatro que trabaje directamente con víctimas—, tiene la necesidad social, la responsabilidad ética y política de abordar dramaturgias que visibilicen estas situaciones y generen preguntas sobre las circunstancias económicas, sociales y políticas que hacen posible que se den y se perpetúen este tipo de inequidades y discriminaciones; y, que a la vez, muestre la riqueza que anida en las experiencias de sus intérpretes, como aporte a la construcción de otras miradas en los lugares en que se proyecte. En este sentido, el teatro de mujeres bien podría ser un espacio de resistencia de las mujeres desterradas, donde su voz es escuchada y son ellas las que cuentan y denuncian sus propias historias sin que nadie hable por ellas (Spivak, 2011).

En cuanto a las relaciones de poder que se construyen en sus relaciones sociales, ellas muestran indignación como forma de resistencia frente a la forma como la cultura imperante urbana las ha construido: como “mujeres desterradas” y como “mujeres campesinas”. Esto

permite entender que, sin renunciar totalmente a su concepción de una subjetividad constituida históricamente, sus identidades pasan por procesos de sujeción al sistema patriarcal y procesos de subjetivación, que hace que sus identidades sean híbridas, inacabadas y fronterizas especialmente en lo que se refiere a sus tradiciones, las cuales, por un lado, son causa de discriminación y rechazo, pero por otro, en el escenario, son la fuerza que hace que sean escuchadas.

De ahí que visibilizar solamente la experiencia no sea suficiente, pues es necesario preguntarse cómo se produce esa subjetividad femenina y cómo la clase, lo étnico racial y el género, son categorías que terminan haciendo parte de la manera como se dan y se justifican esas violencias sistemáticas, que recaen sobre estas poblaciones una vez llegan a las ciudades; también habría que preguntarse qué valor le otorgan a estas experiencias el Estado y sus instituciones.

IV.

La subjetivación como capacidad de ser otro, de cuestionar un modo de ser sujeto, implica también un acto de agenciamiento y transformación, convirtiendo la identidad en un espacio de conflicto y resistencias, que en las mujeres del estudio se evidencia con mayor fuerza ahora, después de veinte años de habitar la ciudad, cuando traen a la memoria sus experiencias de vida sobre el exilio y llegada al nuevo contexto. Con el paso del tiempo han recuperado su fuerza para hablar e incluso para oponerse a la institucionalidad y a muchas de las lógicas urbanas, para reconocerse como campesinas y defender sus tradiciones. Sin embargo, esto no quiere decir que no estén, de alguna manera, sujetas y colonizadas por una cultura urbana, ligada a procesos de blanqueamiento.

La dimensión socio-racial es un factor que históricamente ha impedido a estas mujeres desterradas alcanzar una ciudadanía, a pesar de los avances legislativos que en el país se han dado; sin embargo, la condición de ser población afrodescendiente desterrada en la ciudad, tal vez es el factor que más repercusiones tiene, incluso más que lo socio-racial, asociado a la clase y el género, para alcanzar una ciudadanía plena. Las estadísticas de Estado, que inciden en las políticas públicas de estas poblaciones, deben ser capaces de visibilizar los factores socio-raciales que generan desigualdad, debido a clasificaciones raciales; fruto de imaginarios sociales,

anclados en una estructura socioeconómica presente en los contextos más cotidianos, que impide a estas mujeres gozar de una vida justa y plena. Así, frente a las experiencias de estas mujeres, la idea de pobreza en las estadísticas del Estado, no da cuenta de lo que para ellas es calidad de vida y lo que pierden al llegar a las ciudades.

En este aspecto se podría hablar de los procesos de blanqueamiento al que las comunidades negras han sido sometidas desde la colonización. Ahora, en la ciudad, la situación es similar, pues sienten vergüenza de su léxico, de su pronunciación, y sienten que hablan mal y la ciudad les ha ayudado a cambiar. Por eso es necesario hablar de una afrodiáspora del destierro, como lo mencionan Aurora Vergara (2018) y Santiago Arboleda (2019), en tanto el destierro no es un fenómeno contemporáneo, es lo colonial que se mantiene vivo en la actualidad y que sigue socavando la calidad de vida de las comunidades negras.

En cuanto a las instituciones, si, por un lado, han brindado una ayuda importante para su sobrevivencia y estancia en la ciudad, por otro lado, estas ayudas estatales, por su carácter asistencialista les dejan pocas posibilidades de construirse como seres autónomos; sin embargo, las otras instituciones de corte religioso y el teatro, por ejemplo, han brindado procesos de más largo aliento que les ha permitido elaborar el duelo y conocer el contexto, para sobrevivir en él. Esta ayuda y pequeñas “asistencias” son importantes, pero se corre el riesgo de quedar sujetas a unas formas institucionales y no poder pensarse desde sus propios procesos creativos; las instituciones, al tener el poder de construir verdades y generar reconocimiento, pueden llegar a ser una forma de colonización de ellas en las ciudades.

Finalmente es necesario anotar que llama la atención cómo en la literatura existente sobre estudios realizados respecto al teatro con actrices naturales, se habla muy poco de los retos que esto implica, bien sea desde el proceso de montaje como en el impacto que puede tener en ellas el hecho de trabajar con sus propios relatos de vida. También llama la atención que críticas literarias, investigaciones o análisis teatrales realizados desde una perspectiva de género, o desde una mirada interseccional, sean aún escasas, sobre todo porque este tipo de obras, inspiradas en experiencias reales, corren el riesgo de caer en hegemonías que imponen estereotipos e instalan el relato desde una verdad autorizada, donde la (el) intelectual, académica de manera consciente o inconsciente, podría actuar a favor de la dominación del subalterno, manteniéndolo en silencio, sin darle un espacio o una posición desde la que pueda “hablar” (Spivak, 2011, pág. 299).

8. Bibliografía

- ACNUR. (2 de julio de 2022). *Personas desplazadas internas* . Obtenido de Acnur.org:
<https://www.acnur.org/personas-desplazadas-internas.html>
- Adichie, C. (2009). The danger of a single story [Video file]. Recuperado el 10 de julio de 2020, de
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2017). *Unidad de Planificación Urbana 4-Aguablanca. Documento Técnico de Soporte. Acuerdo 0433 de 2017*. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali. Departamento Administrativo de Planeación Municipal.
- Alcántara, J. (2011). La representación de la alteridad indígena en el teatro mexicano contemporáneo. En R. Mirza, *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo* (págs. 71-82). Montevideo: Universidad del Republica.
- Alcantara, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975). Doctoral dissertation* . Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales. Mención: Sociología.
- Alcoff, L. (1998 (76)). Feminismo Cultural versus postestructuralismo: la crisis de la identidad de la teoría feminista. *Debate*, 18-41.
- Álvarez, M. (2012). Capitalizando a las mujeres negras: la feminización del desarrollo en el pacífico colombiano. En E. Restrepo, & M. V. Uribe, *Antropologías transeúntes* (págs. 269-291). Bogotá: Instituto Colombiano de antropología e historia.
- Amigot, P., & Pujal, M. (2009). Una lectura del género como dispositivo de poder. *Sociologica (México)* 24 (70), 115-151.
- Anthias, F. (2006). Belongings in a globalising and unequal world: Rethinking translocations. En D. Nira, K. Kannabiran, & U. Vieten, *The situated politics of belonging* (págs. 17-31). London: SAGE Publications Ltd.
- Aprile-Gnisset, J. (2004). Apuntes sobre el proceso de poblamiento del Pacífico. En C. M. Mauricio Pardo, *Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el Pacífico* (págs. 269-290). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia -Icanh, Universidad Nacional de Colombia.
- Arboleda, S. (2007). Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los afrocolombianos. En C. M. Rosero-Labbé, & L. C. Barcelos, *Afroreparaciones: Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* (págs. 467-486). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Arboleda, S. (2011). "Destierro afrocolombiano: la interculturalidad imposibilitada. En M. M. David García, *Los movimientos sociales en la construcción del Estado y la nación intercultural* (págs. 159-192). Barcelona: Huygens.
- Arboleda, S. (2019). Rutas para perfilar el ecogenoetnocidio afrocolombiano: hacia una conceptualización desde la justicia histórica. *Nomadas No. 50*, 93-109.
- Arocha, J. (1986). Concheras, manglares y organización familiar en Tumaco. En *Cuadernos de Antropología, No. 7*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arocha, J. (1993). *Chocó: paraíso de paz. Contribución africana a la cultura de las américas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología-Biopacífico.
- Asher, K. (1998). *Constructing Afro-Colombia: Ethnicity and Territory in the Pacific Lowlands. Tesis doctoral*. Miami: Departamento de Ciencia Política de la Universidad de la Florida.
- Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. México: Paidós.
- Becker, H. (2006). *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*. Chicago: Siglo veintiuno editores.
- Biglia, B., & Bonet-Martí, J. (2009). *La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial . Practicas de escritura compartida*. Obtenido de Forum: Qualitative Social Research: <http://www.qualitative-research.net/>
- Bonilla, S. (2000). Vulnerabilidad sociodemográfica y violencia contra mujeres negras en Cali, una ciudad racializada. *Revista La Manzana de la Discordia, Vol. 14, No. 2*, 82- 118.
- Borucki, A. (2006). Tensiones raciales en el juego de la representación. Actores afro en Montevideo tras la fundación republicana (1830-1840). *Gestos, Vol. 42*, 33-56.
- Britto, D. (Enero - Junio 2010). El desplazamiento forzado tiene rostro de mujer. *Revista La manzana de la discordia, Vol. 5, No. 1* , 65-78.
- Brownell, P., & Hernández, P. (2007). Introducción. Biodrama/Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral. Biodrama. *Proyecto Archivos: seis documentales escénicos de Vivi Tellas. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba*, 7-37.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J., & Athena, A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Cajiao, F. (1975). Experimento teatral en Colombia: El teatro identificador. *Latin American Theatre Review* , 63-69.
- Calicomovamos. (2008). *Evaluación de la calidad de vida. Cali 2008*. Cali: Propacífico. Recuperado el febrero de 2019, de <https://www.calicomovamos.org.co/icv2009>
- Calicomovamos. (2019). *Informe de calidad de vida por comunas . Cali: Propacífico*. Recuperado el 10 de 2020, de <https://www.calicomovamos.org.co/copia-de-icv-2019-1>

- Camacho, S. (2009). Una madre entre Hécuba y Medea. *Revista Número*, 68-71.
- Camacho, S. (2010). La tumba gloriosa y el cadáver esparcido, dos caras de la Gorgona en el arte de la representación. *Revista El Artista N° 7*, 165-178.
- Carneiro, S. (2001). *Ennegrecer el feminismo*. Seminario Internacional sobre racismo, xenofobia y género.
- Castellanos, G. (2008). Serialidad, dominación, performatividad: La construcción de identidades subordinadas y la aceptación de la subordinación. En P. Wade, F. Urrea, & M. Viveros, *Raza, etnicidad y sexualidades: Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Castellanos, G. (2009). Las identidades de género como fantasías discursivas . En G. Castellanos, D. Grueso, & M. R. (Eds), *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*. Cali: Universidad del Valle.
- Castellanos, G. (2019). Feminidad y masculinidad en el discurso de mujeres de estrato seis en Cali: Los generolectos en el estudio de dos casos. En G. Castellanos, & M. Cruz, *Género y poder. Discursos de rebeldías sobre feminidades y masculinidades* (págs. 71-116). Cali: Universidad del Valle.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *modelo conceptual y metodológico para la implementación de procesos de memoria histórica para comunidades y organizaciones afrodescendientes*. Bogotá: CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Género y memoria histórica. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Bogotá: CNMH.
- Chirinos, K. (2015). El teatro como espacio de enunciación y agencia: Antígonas tribunal de mujeres, la fuerza de las subalternas, denunciando Estados generizantes. En *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras* (págs. 295-307). Alciber.
- Collins, M. (5 de 10 de 2015). *La problemática del teatro centroamericano: dramaturgas en conflicto*. Obtenido de Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos: <http://istmo.denison.edu/n18/articulos/collins.html#notas>
- Collins, P. H. (1990). Black Feminist Thought in the Matrix of Domination. En P. H. Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (págs. 221–238). Boston: Unwin Hyman.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2019). *Interseccionalidad*. Madrid: Ediciones MORATA, S.L.
- CONPES 3660. (Mayo 2010). *Consejo Nacional de Política Económica y Social. República de Colombia*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.
- Constantini, G., & Milani, P. (2010). *El teatro de género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia*. Medellín: LEALON.
- Córdoba, C. (Enero-junio 2012). Arrullo del Pacífico colombiano. Un fenómeno cultural y espiritual, musical y social . *Pensamiento, palabra y obra*, No. 7, 56-69.

- Cordones-Cook, J. (1993). Surgimiento y desaparición del Teatro Negro Uruguayo: Entrevista con Andrés Castillo. *Afro-Hispanic Review*. Vol. 12, No. 2, 31-36.
- Cordones-Cook, J. (1996). *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Graffiti.
- Cordones-Cook, J., & Jaramillo, M. (2005). *Mujeres en las tablas. Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Cordones-Cook, J., & Jaramillo, M. (2012). *Del Palenque a la escena: antología crítica de teatro afro-latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cornago, O. (2009). *Actuar "de verdad". La confesión como estrategia escénica*. Obtenido de Artes. Investigación y creación escénica: www.arte-a.org
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6(No. 6), 1241-1299. Obtenido de Stanford Law Review.
- Cuero, A. (2017). El teatro como intervención feminista antirracista. Reflexiones en torno a las obras de teatro Raíz de ébano y Flores amarillas. *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. XV, No. 2, 48-59.
- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, Vol. 26, No 1, 92-101.
- Curiel, O. (2007). Género, raza, sexualidad, debates contemporáneos. *Revista Nómadas*, 92-101.
- Curiel, O. (2007). Los aportes de las de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista: Desuniversalizando el sujeto mujeres. En *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*, vol. III. Buenos Aires: Catálogos.
- Curiel, O. (2008). Superando la interseccionalidad de categorías por la construcción de un proyecto político feminista radical. Reflexiones en torno a las estrategias políticas de las mujeres afrodescendientes. En F. U. Peter Wade, *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina* (págs. 461-484). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES), Escuela de Estudios de Género.
- Curiel, O. (2014). Hacia la deconstrucción de un feminismo descolonizado. En Y. Espinoza, D. Gómez, & K. Ochoa, *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemologías y apuestas descoloniales* (págs. 325-334). Popayan: Universidad del Cauca.
- Curiel, O. (Noviembre de 2015). *Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas negras*. Obtenido de Ciudad de mujeres: <http://www.ciudaddemujeres.com>
- DANE. (2021). *resultados del Censo Nacional de Población y Vivienda 2018 para población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera*. Bogotá: DANE.

- Davis, Á. (2012). *Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad*. . En M. J. (ed.), *Feminismos negros. Una antología* (págs. 135-186). Madrid: Traficante de sueños.
- Davis, N. (2013). Más allá de la dicotomía del reconocimiento y la redistribución: Interseccionalidad y estratificación. En M. Galindo, S. Peter, & J. Chan, *Interseccionalidad en Debate* (págs. 21-35). Berlin: Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of genders. Enssays of theory, film and fiction*. London: Micmillan Press.
- Departamento Nacional de Planeación. (2010). *Bases del Plan Nacional de Desarrollo 2010-2014. Prosperidad para todos*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.
- Departamento Nacional de Planeación. (Febrero 2 de 2011). *Índice de Pobreza Multidimensional (IPM-Colombia) 1997-2008 y meta del PND para 2014*. Departamento Nacional de Planeación – DNP Dirección de Desarrollo Social - DDS Subdirección de Promoción Social y Calidad de Vida – SPSCV . Recuperado el 12 de junio de 2022, de [https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Estudios%20Economicos/%C3%8Dndice%20de%20Pobreza%20Multidimensional%20\(IPM-Colombia\)%201997-2008.pdf](https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Estudios%20Economicos/%C3%8Dndice%20de%20Pobreza%20Multidimensional%20(IPM-Colombia)%201997-2008.pdf)
- Díaz, S. (2011). El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio. En R. M. (Ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro Latinoamericano y europeo* (págs. 227-234). Uruguay: Universidad de la Republica.
- Diaz-Bone, R., A. B., Rodríguez, G., Encarnación, S., & Tirado, F. G. (2007). *El campo del análisis del discurso Foucaultiano. Características, desarrollos y perspectivas*. Obtenido de Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 8(2), Art. 30: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0702305>
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Obtenido de Archivo virtual Artes Escénicas: http://artesesencicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- Diéguez, I. (2010). *De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro transcendido* . Obtenido de Archivo virtual Artes Escénicas: https://artesesencicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/16/malestaresteatrales_idieguez.pdf
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Domínguez, M. (2002). *Investigaciones en derechos humanos con énfasis en desplazamiento forzado, fase II. Informe final* . Cali: Universidad del Valle -CIDSE.
- Dorlin, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dos-Santos, A. (2019). *Descolonizando o Teatro Negro: Reflexões a partir da performance Preta-à-Porter do coletivo NEGA enquanto micropolítica urbana em Florianópolis*. Obtenido de Copensul: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.copenesul2019.abpn.org.br/resou](https://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.copenesul2019.abpn.org.br/resou)

rces/anais/11/copenesul2019/1567101658_ARQUIVO_bc8017ce7a1108d3e355ed3ca0c8f56c.pdf

Douxami, C. (2001). Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia* 25-26, 313-363.

Dubatti, J. (2003). Teatro argentino y destotalización: el canón de la multiplicidad. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*. N° 24.

Dubatti, J. (19 de febrero de 2022). *Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*. Obtenido de Cena (No. 19, año 2016): <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486>

Duke, D. (2013). La mujer negra y el popularismo cubano en María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa. *Revista De Lenguas Modernas*, No. 17. Obtenido de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rm/article/view/12653>

Durkheim, É. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. Fondo de Cultura Económica.

El País. (20 de mayo de 2019). Cali es una ciudad afro, pero estos son los retos que tiene con su población. Obtenido de <https://www.elpais.com.co/california/dia-de-la-afrocolombianidad-es-una-ciudad-afro-pero-estos-son-los-retos-que-tiene-con-su-poblacion.html>

Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

Escobar, A. (2010). América Latina en una encrucijada: ¿modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo? En A. E. Víctor Bretón, *Saturno devora a sus hijos* (págs. 33-86). Barcelona: Icaria editorial.

Essed, P. (2010). Hacia una conceptualización del racismo como proceso. *Cuaderno de trabajo AFRODESC/ EURESCL N° 8. Estudiar el racismo. Textos y herramientas*, 129-169.

Etimologías de Chile. (12 de Julio de 2022). etimologias.dechile.net. Obtenido de <http://etimologias.dechile.net/?ma.rtir>.

Etimologías de Chile. (12 de Julio de 2022). <http://etimologias.dechile.net/?memoria>.

Etimologías de Chile. (junio de 21 de 2022). *Memoria*. Obtenido de <http://etimologias.dechile.net/?memoria>

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de Sueños.

Feldman, H. (2011). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP; Instituto de Etnomusicología PUCP.

Foucault, M. (1988). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza editores.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el College de France: 1977-1978*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio, población*. Argentina: Ediciones Akal.
- Fraser, N. (2008). La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de trabajo*. Año 4, No. 6, 83-99.
- Freire, P. (2006). *Pedagogía de la indignación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Friedemann, N. D. (1999). De la tradición oral a la literatura. *Revista Oralidad*, 19-27.
- Friedemann, N., & Espinosa, M. (1995). Las mujeres negras en la historia de Colombia. En Consejería Presidencial para la Política Social, *Las mujeres en la Historia de Colombia. Tomo II* (págs. 32-76). Bogotá: Grupo Editoria Norma.
- Friedmann, S. (1996). ¿Hibridación o resistencia? El velorio de santo en la música del Pacífico colombiano. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 1996, No. 2, 76-96.
- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Bakeas.
- Gambaro, G. (1980). ¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente feminista? *Latin American theatre review*, 17-21.
- García, M. R. (2011). De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. *Quorom Académico Vol. 8, N. 15*, 78 - 94.
- Gargallo, F. (2007). Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 17-34. Recuperado el 22 de mayo de 2022, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100003&lng=es&tlng=es
- Gautier, A. (2005). Mujeres y colonialismo. En M. Ferro, *El libro negro del colonialismo: Siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento* (págs. 677-723). Madrid: La esfera de los libros.
- Giménez, G. (2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y representaciones sociales*, 129-144.
- Giraldo, F., & Hurtado, T. (2001). La construcción de las etnicidades en la sociedad colombiana contemporánea: un caso ejemplar para una discusión sobre etnicidad y grupos raciales. *Conferencia sobre Interculturalidad y Política*. Cali: Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales, Lima.
- González, C. (2015). El desalojo de los negros (también) fue una obra de teatro. En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (págs. 19-34). Montevideo: CSIC.

- Gortázar, A. (2006). Ansina: ¿un héroe en clave afro–uruguaya? En C. Demasi, & E. Piazza, *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI* (págs. 123-132). Montevideo: CEIU/Red académica “Héroes de papel”.
- Gortázar, A. (2005). Miradas cruzadas. La emergencia de los discursos sobre el aporte «afro» en el Uruguay (1925-1945). En A. Frega, A. Borucki, & A. Bentancur, *Estudios sobre la cultura afro–rioplatense. Actas del Seminario realizado en la Fhce los días 8.9* (págs. 64-71). Uruguay: Universidad de la República, FHCE.
- Gortázar, A. (2007). *El licenciado negro: Jacinto Ventura de Molina*. Ediciones Trilce.
- Grueso, L. (20007). Escenarios de colonialismo y (de) colonialidad en la construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las relaciones de género en comunidades negras del Pacífico colombiano. *Revista del Centro andino de estudios internacionales*, No. 7, Vol. 2, 145 -156. .
- Grueso, L. (2007). Escenarios de colonialismo y (de)colonialidad en la construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las relaciones de género en comunidades negras del Pacífico colombiano. *Comentario Internacional*, No. 7, Vol. 2, 145-156 .
- Grupo de Memoria Histórica. (2011). *La memoria histórica desde la perspectiva de género conceptos y herramientas*. Bogotá: Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.
- Hall, S. (1980). *Race, articulation, and societies structured in dominance*. París: UNESCO.
- Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall, & P. D. Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Huidobro, M. (2008). Teatro cubano. En *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: anuario del Instituto Cervantes* (págs. 743-768). Santillana.
- Hurtado, M. (2012). Teatro, comunidad, liberación e interculturalidad. *Archipiélago 2012*, No 78, 44-46.
- Jaramillo, M. (2004). Teatro en Colombia. *Revista de Estudios Sociales* 17, 101-103.
- Jaramillo, M. (2006). Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano. *Revista de literatura hispánica: No. 63, Article 17. , 277-298*.
- Jaramillo, M. (2006). Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano. *Inti 63/64*, 277-298. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/23287280>
- Jaramillo, M. (2016). Bojayá en el teatro colombiano. Kilele, drama de memoria y resistencia . *Revista de estudios colombianos* 47, 104-111.
- Jaramillo, M. M. (2008). Las mujeres y la guerra. La violencia como tópico del teatro colombiano. *Revista Iberoamericana*, 74 (223), 483-495.
- Jaramillo, M. M., Osorio, B., & Robledo, A. (2019). *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*. Recuperado el 20 de julio de 2022, de Universidad de Antioquia: <http://biblioteca.udea.edu.co:8080/leo/handle/123456789/262>

- Jaramillo, M., & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revistas de Estudios Sociales*, 107-112.
- Jaramillo, M., Negret, B. O., & Robledo, Á. (1995). *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Bogotá: Ediciones Uniandes; Editorial Universidad de Antioquia.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lagarde, M. (2000). *Cuadernos inacabados No. 39. Claves Feministas para la autoestima de las mujeres*. Madrid: Editorial Horas y horas.
- Lagarde, M. (2012). *Los feminismos en mi vida: hitos, claves y topías*. México: Inmujeres DF.
- Lamus, M. (2014). Escenarios de la memoria. En M. D. CULTURA, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Segunda parte* (págs. 17-32). Bogotá.
- Lewis, M. (2011). *Cultura Y Literatura Afro-uruguaya: Perspectivas Post-coloniales*. Montevideo: Casa de la Cultura Afrouruguaya.
- Lima, E. (2011-2). Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório, Salvador, No. 17*, 82-88.
- Losonczy, A.-M. (1997). *Les saints et la forêt. Rituel, société et figures de l'échange ente noirs et indiens Emberá (Chocó, Colombie)*. París: L'Harmattan.
- Lourties, M. (1998). Teatro e identidad (A guisa de prólogo a esta traducción). . *Debate feminista* , 285-295.
- Lourties, M. (1999). El espacio teatral, una geopolítica. *Estudios de Comunicación y Política* 9, 103-111.
- Lozano, B. (2016). *Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial*. Tesis doctoral en estudios culturales Latinoamericanos , Universidad Andina Simón Bolívar- Sede Ecuador. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10644/4895>
- Lozano, B. R. (2013). *Mujeres negras (sirvientas, putas, matronas): Una aproximación a la mujer negra de Colombia*. Obtenido de Repositorio UNA: <http://hdl.handle.net/11056/6876>
- Lozano, B., & Peñaranda, B. (2007). Memoria y reparación. ¿Y ser mujeres negras qué? En C. Mosquera, & L. C. (Ed.), *Afroreparaciones: Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* (págs. 715-724). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula rasa No. 9. Julio-diciembre*, 73-101.
- lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *Revista La Manzana de la discordia*, 105-119.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *Revista La Manzana de la discordia*, 105-119.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *Revista La Manzana de la discordia*, 105-119.

- Luna, L. (abril de 2021). *Reflexiones en voz alta: investigación teatral entre metodologías feministas y educación popular*. Obtenido de Redipe: <https://redipe.org/editorial/itinerarios-transdisciplinarios-practicas-artisticas-y-culturales-en-iberoamerica/>
- Luna, L. E. (2011). Desplazamiento, teatro de mujeres y nuevas actrices sociales. *Revista La manzana de la discordia*, 25-41.
- Luna, L. E. (31 de 10 de 2012). *La construcción de actrices sociales a través del teatro de mujeres*. Obtenido de Universidad del Valle: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/3888>
- Luna, L. E. (2012). Sistematización de la obra de teatro "Nadie nos quita lo que llevamos por dentro. *Revista Papel Escena*, 34-52.
- Luna, L. E. (2019). Teatro de mujeres: un espacio para la reconstrucción de las identidades femeninas en mujeres afrodescendientes, desplazadas de la Costa Pacífica colombiana. En G. Castellanos, & M. Cruz, *Género y poder: Discursos de rebeldía sobre feminidades y masculinas* (págs. 161-185). Cali: Universidad del Valle.
- Magliano, M. (2015). Interseccionalidad y migraciones: potencialidades y desafíos. *Revista Estudios Feministas*, vol. 3, No. 23, 691-712.
- Magliano, M. (2015). Interseccionalidad y migraciones: potencialidades y desafíos. *Revista Estudios Feministas [online] Vo. 23, No. 03*, 691-712. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p691>. ISSN 1806-9584. <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p691>
- Martiati, I. (1999). El negro: Imagen y presencia en el teatro cubano contemporáneo. En A. Herr, & H. Adler, *De las dos orillas: Teatro cubano* (págs. 111-120). Madrid: Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. Obtenido de De las dos orillas: Teatro cubano: <https://doi.org/10.31819/9783964566782-011>
- Mauricio, P., & Escobar, A. (2004). Movimientos sociales y biodiversidad en el Pacífico colombiano. En M. G. Boaventura De Sousa Santos, *Emancipación social y violencia en Colombia* (págs. 283-322). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. España: Melusina.
- Medina, M. d. (2019). *Ondeada. Marimba y género. Tesis de magister. Maestría en Músicas Colombianas*. Bogotá: Universidad del Bosque.
- Meertens, D. (2000). El futuro nostálgico: desplazamiento, terror y género. *Revista colombiana de antropología*, 112-134.
- Meertens, D. (2002). *Desplazamiento e identidad*. Recuperado el 2019 de abril de 19 abril , de Revista de estudios sociales (En línea): <http://journals.openedition.org/revestudsoc/27596>
- Meertens, D. (2008). Discriminación racial, desplazamiento y género en las sentencias de la Corte Constitucional. El racismo cotidiano en el banquillo. *Revista Universitas humanística no.66 julio-diciembre* , 83-106.

- Meerterns, D. (2016). Entre el despojo y la restitución: reflexiones sobre género, justicia y retorno en la costa caribe colombiana. *Revista colombiana de antropología*. Vol. 52, No. 2, 45-71.
- Meyer, M. (2003). Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. En R. Wodak, & M. Meyer, *Métodos de análisis crítico del discurso* (págs. 35-59). Barcelona: Gedisa.
- Mónaco, F. (2007). El Análisis Semio-Discursivo de Textos Dramáticos. Los Aportes del Análisis Crítico del Discurso y la Lingüística Sistémico-Funcional. *De Signos y Sentidos* 6, 43-72.
- Moreno, V., & Mornan, D. (2015). ¿Y el derecho a la ciudad? Aproximaciones al racismo, la dominación patriarcal y las estrategias feministas de resistencias en Cali- Colombia. *Revista CS: Desigualdades Étnico-Raciales*. N° 16, 87-108.
- Motta, N. (1994). Mujer y familia en el Litoral Pacífico. En G. Castellanos, *Discurso, género y mujer* (págs. 49-76). Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Motta, N. (1995). *Enfoque de género en el Litoral Pacífico colombiano*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Motta, N. (2009). *Las nuevas tribús urbanas en Cali: desplazamiento forzado, desterritorialización y reterritorialización*. Recuperado el 30 de agosto de 2020, de HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local , 1 (2), 33-85:
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-132X2009000200003&lng=en&tlng=es.
- Mouffe, C. (2010). Política agonística en un mundo multipolar. *Documentos CIDOB . Serie: Dinámicas interculturales*. Número 15, 1-35.
- Muñoz, L. E. (2021). El coroteo como metáfora del destierro. Proceso de creación desde la dramaturgia autoreferencial. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*. Vol 1, No. 46, 121-150.
- Murillo, Y. (mayo de 2019). *Objetividades y subjetividades con relación a las violencias de género en hombres de Buenaventura*. Obtenido de Trabajo de grado - Maestría. Universidad del Valle:
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/13867/7405-0525911.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Naranjo, J. (2016). Cultura de origem africana entre o intangível e o volátil: experiência de teatro negro entre memória e história. *CONTRA/ RELATOS desde el Sur*. No. 11, 91-106.
- Navarrete, M. (julio-diciembre de 1995). La mujer negra: mediadora de vida y cultura. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, No. 22, 183-192.
- Navia, C. (1998). *El Dios que nos revelan las mujeres*. Bogotá: Paulinas.
- Navia, C. (2005). *Guerra y paz en Colombia: las mujeres escriben*. Cali: Universidad del Valle.
- Navia, C. (2005). *Guerras y paz en Colombia: Las mujeres escriben*. Cali: Universidad del Valle.
- Obregón, M. L. (2012). Teatro que se resiste a olvidar. En M. d. Cultura, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (págs. 14-23). Bogotá: Impresión.

- Olaya, P. (2014). *Individuación antes y después: transformaciones en la experiencia subjetiva de mujeres “desplazadas” del Suroccidente colombiano*. Tesis de maestría. Universidad del Valle.
- Ordóñez, A. (10 de octubre de 2001). A 30 sube número personas asesinadas por paramilitares en Tambo, Cauca. *Caracol Noticias*. Obtenido de https://caracol.com.co/radio/2001/10/01/judicial/1001916000_078792.html
- Oslender, U. (1998). Espacio e identidad en el Pacífico colombiano: perspectivas desde la Costa Caucana. *Cuadernos de Geografía, Vol. VII, No. 1-2*, 251-290.
- Oslender, U. (enero-junio 2010). La banalidad del desplazamiento: de peleas, estadísticas y vacíos en la representación étnica del desplazamiento forzado en Colombia. *Universitas humanística. No.69*, 139-161.
- Osorio, F. (2009). Construyendo desde el destierro. Acciones colectivas de población en desplazamiento forzado en Colombia. *Controversia, No. 193*, pág. 159-189. Recuperado el julio de 2022, de <https://www.revistacontroversia.com/index.php/controversia/article/view/107>
- Osorio, F. (2014). Más allá de las migraciones internas. Destierro y despojo en la guerra. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Vol. 35, No. 76*, 19-51.
- Patricia. (2000). Gender, Black Feminism, and Black Political Economy. *Sage Journals*. Recuperado el 9 de mayo de 2022, de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000271620056800105>
- Pavis, P. (1987). *Del texto a la escena: un parto difícil*. Recuperado el septiembre de 2020, de [cdigital.uv.mx: https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6335/198719P173.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6335/198719P173.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Pavise, P. (1991). Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno. En H. Scolnicov, & P. Holland, *La obra de teatro fuera de contexto* (págs. 39-62). México: Siglo XXI.
- Perea, B. (2014). Estructura familiar afrocolombiana. Elementos que definen la estructura familiar de descendientes de africanos nacidos en Colombia. *Cuadernos de trabajo Hegoa, No. 5*.
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Pignataro, J., & Carbajal, M. (2010). *Diccionario biográfico del teatro uruguayo. Actores y técnicos (1940/2010). Tomo III*. Montevideo: Fondos Concursables para la Cultura-MEC.
- PNUD. (2011). *Los Afrocolombianos frente a los objetivos de desarrollo de milenio*. Bogota.
- Poso, J. (2008). *La inserción laboral de las mujeres inmigrante negras en el servicio domestico de la ciudad de Cali*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Posso, J. (2010). Las transformaciones del significado y la vivencia de la maternidad, en mujeres negras, indígenas y mestizas del suroccidente colombiano. (Núm. 18) . *Revista sociedad y economía*, 59-84.
- Rafael Isidro, L. O. (Junio de 2013). Pobreza, brechas y ruralidad en Colombia. *Revista Coyuntura Económica: Investigación Económica y Social Volumen XLIII, No. 1* , 15-36.

- Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados: interpretación y crítica de la cultura nacional*. Trilce.
- Rizk, B. (1997). *El teatro afro-colombiano: ecos del África ancestral*. Obtenido de [cdigital.uv.mx: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4222/199750P81.pdf](https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4222/199750P81.pdf)
- Rosero, L., & Mosquera, C. (2007). Reparaciones para negros, afrocolombianos y raizales como rescatados de la Trata Negra Transatlántica y desterrados de la guerra en Colombia. En L. Rosero, C. Mosquera, & C. Barcelos, *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparatoria para negros, afrocolombianos y raizales* (págs. 213-276). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).
- Schechnner, R. (2017). Cómo performar el siglo XXI. *Revista de artes escénicas y performatividad*. Vol. 7 No. 10-11 (. Recuperado el 4 de mayo de 2022, de <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2525>
- Scott, J. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En J. A. (ed), *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea* (págs. 23-56). Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.
- Scott, J. (2001). Experiencia. *Revista de estudios de género: La ventana*, 2(13), 42-74.
- Scott, J. (2009). Eco de fantasía. La historia y la construcción de la identidad. *Revista La manzana de la discordia* N° 9. Vol. 4.
- Scott, J., & Lamas, M. (1992). Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Debate feminista*, vol. 5 , 85-104.
- Segato, R. (2014). Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. En Y. Espinosa, D. Gómez, & K. Ochoa, *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales* (págs. 75-90). Popayan: Universidad del Cauca.
- Sen, A. (1979). Utilitarianism and welfarism. *The journal of Philosophy*, Vol. 76,. No. 9, 463-489.
- Sennett, R. (2003). *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Anagrama.
- Silva, B. (2019). *Trajetória e Rupturas do Teatro Negro Brasileiro: Do Movimento Abolicionista aos Quilombos Artísticos Paulistanos*. trabalho de Conclusão de Curso (especialização)-Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, USP.
- Soares, M. (2016). Pensamento e ação política no teatro negro da “Companhia dos Comuns”. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas* 1.26, 199-21.
- Soares, V. (2019). *Arte e ação antirracista : diálogos entre cinema e teatro na sala de aula. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas)—Universidade de Brasília, Brasília*. Obtenido de <https://bdm.unb.br/handle/10483/24692>
- Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: Cuadernos de plata.

- Stolcke, V. (2000). ¿ Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Revista Política y cultura Vol. 2., No. 14* , 25-60.
- Taylor, C. (1996). Identidad y reconocimiento . *Revista RIFP/7*, 10-19.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Trastoy, B. (2012). Traducir la muerte para pensar el arte: Apuntes sobre la escena posdramática. *Revista Brasileira de estudos da presença. Vol. 2 No. 1*, 231-248.
- Troncoso, L., & Piper, I. (2015). Género y memoria: articulaciones críticas y feministas. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, vol. 15, núm. 1, 65-90.
- Urrea, F. (1997). *Dinámica sociodemográfica, mercado laboral y pobreza urbana en Cali durante las décadas de los años 80 y 90. Informe al DNP y PUND-FNUAP, S.E.* Universidad del Valle: CIDSE-ORSTOM.
- Urrea, F., & Hurtado, T. (1999). Imágenes sobre las transformaciones sociales en un ‘pueblo de negros’: el caso de Puerto Tejada. En J. Camacho, & E. Restrepo, *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*, (págs. 297-334). Bogotá: Fundación Natura, Ecofondo, Instituto Colombiano de Antropología e Historia -Icanh-.
- Urrea, F., & Posso, J. (2015). *Feminidades, sexualidades y colores de piel. Mujeres negras, indígenas, blancas-mestizas y transgeneristas negras en el suroccidente colombiano*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Urrea, F., Urrea, & Vanin, A. (1994). “Religiosidad popular no oficial alrededor de la lectura del tabaco: Instituciones sociales y procesos de modernidad en poblaciones negras de la costa pacífica”. *Boletín socioeconómico* núm. 28, CIDSE.
- Velasco, M. (1991). Nuevas perspectivas en el teatro colombiano. *Latin American Theatre Review*, 97-105.
- Vergara, A. (2011). *Ripped from the Land, Shipped Away and Reborn: Unthinking the Conceptual and Socio-Geo-Historical Dimensions of the Massacre of Bellavista*. Masters Theses , Universidad de Massachusetts, Amherst. Obtenido de <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1661&context=theses>
- Vergara, A. (2014). Cuerpos y territorios vaciados. ¿En qué consiste el paradigma de la diferencia ¿Cómo pensamos la diferencia? *CS (13)*, 339-359. Recuperado el 20 de julio de 2022, de <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n13/n13a12.pdf>
- Vergara, A. (2018). *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia. Massacre at Bellavista-Bojayá-Chocó*. Cali: Palgrave Macmillan.
- Viáfara, C. (2015). *Discriminación racial y pobreza en Colombia*. Cali: Informe Final Universidad del Valle.
- Viáfara, C. (2019). *Evolución económica de la clase media en Colombia de acuerdo a la condición étnica-racial*. Cali: Informe Final. Universidad del Valle.

- Villa, W. (2004). El territorio de comunidades negras, la guerra en el Pacífico y los problemas del desarrollo. En *Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el pacífico* (págs. 331-342). Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia .
- Vinasco, D. (2019). Pacificando el barrio: orden social, microtráfico y tercerización de la violencia en un barrio del distrito de Aguablanca (Cali, Colombia). *Cultura y droga. Vol. 24,. No. 27*. Obtenido de <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/culturaydroga/issue/view/198>
- Vivas, J. (25 de noviembre de 2019). El error del Dane que borró del mapa a 1,3 millones de afro. *El Tiempo*. Recuperado el agosto de 2022, de <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/el-error-del-dane-que-borro-del-mapa-a-1-3-millones-de-afros-436936>
- Viveros, M. (Septiembre de 2000). *Dionisios negros: sexualidad, corporalidad y orden racial en Colombia*. Obtenido de unal.edu.co: <http://bdigital.unal.edu.co/54413/1/dionisiosnegrossexualidad.pdf>
- Viveros, M. (2007). Discriminación racial, intervención social y subjetividad. *Revista de Estudios Sociales No. 27*, 106-121.
- Viveros, M. (19 de Octubre de 2016). *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*. Obtenido de Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género: <http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Vivieros, M., & Lesmes, S. (Enero-junio 2014). Cuestiones raciales y construcción de Nación en tiempos de multiculturalismo. *Universitas humanística No. 77*, 13-31.
- Wade, P. (1996). Identidad y etnicidad. En A. Escobar, & Á. Pedrosa, *Pacífico: ¿desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (págs. 283-299). Bogotá: Cerec.
- Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología -Ican-, Ediciones Uniandes, Editorial Universidad de Antioquia, Siglo del Hombre Editores.
- Young, I. (1992). Marxismo y feminismo, más allá del matrimonio infeliz (una crítica al sistema dual). *El cielo por asalto*.
- Young, I. (1992). Marxismo y feminismo, más allá del matrimonio infeliz (una crítica al sistema dual). *El cielo por asalto, 2 (4)*, 41-56.
- Young, I. M. (2000). *La política y la justicia de la diferencia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

9. Anexos

9.1. Caracterización de las Actrices y los Personajes que Interpretan

Esta obra es actuada por mujeres de diferentes edades: adultas, adolescentes y niñas, todas son mujeres desplazadas forzosamente de la Costa Pacífica colombiana, como consecuencia del conflicto armado colombiano y actualmente habitan al oriente de Cali, en el Distrito de Aguablanca. En su mayoría, las mujeres de la obra tienen un color de piel oscuro, propio de las personas afrodescendientes, a excepción de dos, una de ellas es Gertrudis, mujer con rasgos indígenas y la otra, una mujer mestiza procedente del Departamento del Cauca.

Su forma de hablar es propia de la cultura del Pacífico, su dialecto tiene palabras que en la ciudad se desconocen, generalmente omiten las últimas sílabas y cambian algunas consonantes, lo que da como resultado una forma de hablar muy peculiar que fácilmente las distingue como mujeres que provienen de zonas rurales del Pacífico, puesto que las mujeres afrodescendientes urbanas tienen un acento muy diferente.

Los personajes no necesariamente son mencionados por un nombre, pues esto no es relevante en el acontecer de la obra, solamente se hace mención a “Gertrudis” que es el personaje principal y “Melisa” una de las jóvenes, del resto no conocemos el nombre, por tanto, serán caracterizados por Mujer, niña o joven A, B, C, etc. A continuación, se describen las mujeres que actúan en la obra, a excepción de las cuatro que participaron en esta investigación, cuyas descripciones se encuentran en el capítulo de metodología.

- **Melisa**

La persona:

Joven adolescente, afrodescendiente, nacida en Iscuandé, Nariño, de aproximadamente catorce (14) años de edad. Es una de las hijas mayores de la Mujer Y. En 2002 tuvo que salir

huyendo de su lugar de origen junto con su madre y cinco (5) hermanos por casusa del conflicto armado colombiano.

El personaje:

En la obra interpreta a Melissa quien aparece en la escena 1, como una de las jóvenes que escriben en el piso sus recuerdos y luego los expresa frente al público. Encara su papel como una joven que aún recuerda con nostalgia su vida en su lugar de origen; sus acciones y formas gestuales son propias de una joven de pueblo, tranquila, discreta, pero con criterio. En escena 10 interpreta una de las jóvenes que se baña con el agua del tanque de los lavaderos; en la escena 13 interpreta una de las niñas que juega a saltar el lazo antes de irse al a escuela, y en la escena 15 es la joven que toca el tambor y lidera el grupo musical, tocando el bombo, instrumento musical tradicionalmente tocado por los hombres del Pacífico colombiano; lo que muestra una joven mucho más flexible en relación a sus creencias culturales. Su interacción con sus compañeras niñas y jóvenes es alegre, con las adultas es contestona y a veces poco respetuosa al defender su punto de vista.

- **Joven B**

La persona:

Joven adolescente, afrodescendiente, nacida en Iscuandé, Nariño, de aproximadamente catorce (14) años de edad. Es una de las hijas mayores de la Mujer Y, hermana de Melisa. En 2002 tuvo que salir huyendo de su lugar de origen junto con su madre y cinco (5) hermanos por casusa del conflicto armado colombiano.

El personaje:

En la obra interpreta a la joven B quien aparece en la escena 1 como una de las jóvenes que escriben en el piso sus recuerdos y luego los expresa frente al público; en la escena 10 es una de las jóvenes que se baña con el agua del tanque de los lavaderos; en la escena 13 interpreta una de las niñas que juega a saltar el lazo antes de irse al a escuela y en la escena 15 es la joven que junto con Melissa lideran el grupo musical es quien convoca a las demás. Encara su papel como una joven que aún recuerda con nostalgia su vida en su lugar de origen. Es alegre, extrovertida, habla duro y tiene liderazgo.

- **Niña C**

La persona

Niña, afrodescendiente, nacida en el Bajo Calima – Valle del Cauca, de aproximadamente diez (10) años de edad; talla alta (1.65 m., aprox.). Es la nieta de la Mujer T, en el año 2002 tuvo que salir huyendo de su lugar de origen junto con su madre, abuela, tías, primas y primos, por causa del conflicto armado. Llego a la ciudad con las mujeres e infantes de su familia, los hombres se quedaron y llegaron meses después. Es una de las familias más numerosas que habitó en el albergue

El personaje:

En la obra interpreta a la niña C quien aparece en la escena 1 escribiendo con tiza en el piso sus recuerdos y luego los expresa frente al público; en la escena 10 es una de las niñas que se baña con el agua del tanque de los lavaderos siendo irrespetuosa con las mujeres adultas; en la escena 13 interpreta una de las niñas que juega a saltar el lazo antes de irse al a escuela y en la escena 15 es una de las niñas que llega a bailar y cantar al grupo de música.

- **Niña D**

La persona

Niña mestiza, nacida en Caño Seco - Chocó, de aproximadamente diez (10) años de edad; talla pequeña (1.48 m., aprox.).

Es nieta de la Mujer I, llega a la ciudad con sus abuelos, mamá, tíos, tías, primos y primas en el año 2.000. Muchas veces, por la necesidad salía a la calle con su abuela quien cantaba mientras ella recogía la limosna, así se ganó por mucho tiempo la vida, pues su abuela era una cantora y compositora en su tierra. Le gusta el rap y el baile, rápidamente ella adopta gustos y formas de vida del contexto urbano donde ahora habita.

El personaje:

En la obra interpreta a la Niña D quien aparece en la escena 1 cantando un rap, en la escena 8 es una de las niñas que hace fila para entrar al baño; en la escena 13 interpreta una de las niñas que juega a saltar el lazo antes de irse al a escuela y, en la escena 15 es una de las niñas que llega a bailar y cantar al grupo de música tradicional.

- **Mujer E**

La persona:

Mujer adulta nacida en Barbacoa – Nariño, de talla grande (1.70 m., aprox.); es una de las mayores del grupo con aproximadamente 65 años de edad.

Salió de su pueblo sin esperanzas y sin sueños, después de haber visto morir gente querida: familiares y amigos por causa del conflicto armado. Actualmente es artesana y vive de sus hacer cultural, participa de ferias y eventos como el Petronio Álvarez. Es una mujer extrovertida, sabe que es buena en lo que hace y no le da pena participar y hablar de sus saberes. Le sabe poner precio a su trabajo y entiende muy bien las lógicas urbanas. Estas cualidades la diferencian de sus otras compañeras. Es madre de varios hijos e hijas, y una vez instalada en la ciudad vio morir uno de sus hijos por causa de la violencia urbana. Es abuela de varios nietos (as) y su familia es extensa.

El personaje:

En la obra interpreta a la Mujer E quien sale en la escena 2 cantando un arrullo compuesto por ella, donde cuenta su sentir al llegar a la ciudad. Entra de nuevo en la escena 9 interpretando una Mujer de carácter, que está dispuesta a lo que sea con tal de conseguir un lavadero; durante las escenas 10, 11, 12 y 13 es una mujer que no se mete con nadie y mejor que nadie lo haga con ella porque no se va a dejar. En la escena 15 es una de las mujeres adultas que canta y baila el arrullo.

- **Gertrudis**

La persona:

Mujer adulta nacida en Bahía Solano - Chocó, de talla pequeña (1.50 m., aprox.); tiene aproximadamente 58 años de edad. Llegó a Cali por amenazas hacia ella y su familia, su esposo se quedó y nunca más volvió a saber de él.

Llegó a Cali con sus seis hijos, más los tres que le ayudo a criar a su esposo, en total nueve hijos. En su pueblo tenían lanchas y vivían de eso; al salir su esposo le dijo que se adelantará que él pronto se reuniría con ella; eso nunca ocurrió y la familia nunca más volvió a saber de él. Llegó a la ciudad con hijos grandes que ayudaban a la manutención del resto de la familia. Siempre fue una mujer muy activa y trabajadora, rápidamente aprendió a sobrevivir en la ciudad, aunque ya antes conocía la ciudad, vivir en ella le trajo nuevos retos. Vendía el periódico *Q'hubo* en un semáforo del sur de la ciudad, en un barrio estrato 6. En un principio la ciudad y

los carros le asustaban porque no estaba acostumbrada a tanto ruido, poco a poco se fue acostumbrando al agite de las calles y fue cogiendo confianza para la venta del periódico.

Sus hijos e hijas se fueron marchando y al final termino viviendo con dos nietas y una hija con una discapacidad mental. Ella era una mujer zamba que no se andaba con enredos cuando de hablar se trata, le gustaban las cosas claras y lo que no entendía lo preguntaba con un tono cuestionador. Era fumadora y sus amigas la querían mucho, cuidaba de ellas y las defendía si era necesario. Ella murió hace ya algunos años por causa de un infarto.

El personaje:

En la obra, Gertrudis sale en la escena 1 de pie mientras las otras mujeres se desperezan. En la escena 5 se enfrenta con la Mujer Y por el lavadero, en la escena 6 tiene un desencuentro con la Mujer H por un cepillo, en la escena 10 se enfrenta a la Mujer H porque empuja una de sus hijas; en la escena 11 se enfrenta de nuevo con la Mujer Y por el uso del baño; en la escena 12 tiene un desencuentro con la Mujer K y sale molesta en la escena 13. En la escena 15 es una de las mujeres adultas que canta y baila con el grupo tradicional y quien dice que repitan de nuevo porque las cosas no suenan bien.

A lo largo de la obra es una mujer conflictiva que hace lo que mejor le parezca y se enfrenta a quien sea necesario para defender su punto de vista, con poco sentido de comunidad.

- **Mujer H**

La persona:

Mujer adulta nacida en Sabaleta - Valle del Cauca, de talla pequeña (1.50 m., aprox.); tiene aproximadamente 55 años de edad. Sale de su pueblo con sus cuatro hijas y su esposo, después de que la casa fuera tomada por hombres armados. Es una mujer tímida, de pocas palabras.

El personaje:

En la obra interpreta la mujer H. Sale en la escena 1 como una mujer que se está despertando y se queda en cama mientras reza. En la escena 4 mientras lava le pide a la Mujer F que le cuenta su historia de por qué está sola sin marido; en la escena 5 trata de prevenir a la Mujer Y para no tener problemas con Gertrudis por los lavaderos. En la escena 6 tiene un desencuentro con Gertrudis por un cepillo. Permanece en escena lavando hasta la escena 9 donde

se retira para cederle el lavadero a la Mujer E. En la escena 15 es una de las mujeres adultas que baila y canta en el grupo de música tradicional, toca la guasa.

Es una mujer que no se queda callada y dice las cosas cuando las piensa. No teme enfrentarse a Gertrudis ni a ninguna mujer dentro del albergue, trata de aconsejarlas, pero desde la crítica, lo que le genera problemas con algunas de ellas. Defiende su familia e hijas cuando le toca, es conversadora y le gusta hacer amigas.

- **Mujer K**

La persona:

Mujer adulta nacida en Nariño, de talla pequeña (1.50 m., aprox.); es una de las mayores del grupo con aproximadamente 45 años de edad. Se desplaza en el año 2000, y llega a la ladera de la ciudad, cerca al barrio Nápoles. Llega a la ciudad con su marido y sus hijos, uno de ellos tiene una condición cognitiva especial. Es la única mujer mestiza en la obra, su tono de voz es distinto al de la población afrodescendiente de la obra y su actuar un poco más tímido.

El personaje:

En la obra ella es la Mujer K, aparece en la escena 12 cuando llega a lavar y coge el lavadero de Gertrudis; en la escena 14 canta una canción de su autoría. Su actitud es conciliadora, su tono tranquilo, aunque es una mujer que dice lo que tiene que decir y defiende también sus derechos. En la escena 15 es una de las mujeres adultas que canta y baila en el grupo de música del pacífico.

- **Mujer I**

La persona:

Mujer adulta, nacida en Caño Seco - Chocó, de talla media (1.60 m., aprox.); es una de las mayores del grupo con aproximadamente 70 años de edad. Llega a la ciudad con sus hijas (os) y nietas (os) en el año 2.002, después de haber sido víctimas de la masacre ocurrida en la Iglesia de Juradó en el Chocó, durante la celebración de una primera comunión⁴⁹, donde pierde una de sus nietas.

⁴⁹ Se refiere a la masacre de Bojayá – Chocó, ocurrida en mayo de 2002 que dejó 119 víctimas mortales, cuando en enfrentamientos entre las FARC y las Autodefensas Unidas de Colombia —AUC, las FARC lanzaron varios cilindros en gas, uno de los cuales estalló en la iglesia en la que se había refugiado gran parte de la población (Diagnóstico Departamental Chocó, 2011, pág. 8).

Muchas veces, por la necesidad salía a la calle con su nieta (Niñas D) a cantar mientras la niña recogía la limosna, así se ganó por mucho tiempo la vida, pues ella en su pueblo era una cantora y compositora. Durante el montaje de esta obra “El solar”, gracias al teatro “La Máscara”, es escogida por el equipo de la película “Perro come perro” para interpretar el papel de la bruja Iris. Esta experiencia le cambia la vida, se aparta un poco del teatro y tiene desencuentros con sus compañeras. Muere en el año 2009 por un infarto.

El personaje:

La Mujer I solo aparece en dos escenas: la escena 1 desperezándose y apilando el maíz; y en la escena 15 siendo pare del grupo de mujeres adultas que canta y baila en el grupo de música del Pacífico.

Niña J

La persona:

Niña nacida en Sabaleta - Valle del Cauca, de talla pequeña (1.35 m., aprox.); tiene aproximadamente 10 años de edad. Es hija de la Mujer H, sale de su pueblo con su mamá y papá y sus tres hermanas después de que la casa fuera tomada por hombres armados. Es una niña extrovertida y a veces grosera con las mujeres adultas, ha crecido en un barrio muy marginalizado y a su corta edad ha tenido vivencias en la calle y está embarazada.

El personaje:

En la obra es la hija de la Mujer H. Aparece en la escena 1 desperezándose junto con las otras mujeres. Sale en la escena 10, hace parte de las cuatro niñas que se bañan en los lavaderos; es la más grosera de todas las niñas y la que genera la discusión entre su madre y Gertrudis. En la escena 13 salta el lazo junto con las otras niñas. En la escena 15 es una de las niñas que baila y canta dentro del grupo de música del pacífico.

• **Niña L**

La persona:

Niña nacida en Sabaleta - Valle del Cauca, de talla pequeña (1.35 m., aprox.); tiene aproximadamente 12 años de edad.

Es hija de la Mujer H, sale de su pueblo con su mamá y papá y sus tres hermanas después de que la casa fuera tomada por hombres armados.

El personaje:

En la obra es la hija de la Mujer H. Aparece en la escena 1 desperezándose junto con las otras mujeres. En la escena 13 salta el lazo junto con las otras niñas. En la escena 15 es una de las niñas que baila y canta dentro del grupo de música del pacífico. Esta vestida con una pantaloneta negra con una franja blanca a los lados. En una blusa corta negra de tiras gruesas blancas que deja ver su abdomen.

Niña M*La persona:*

Niña nacida en Sabaleta - Valle del Cauca, de talla pequeña (1.35 m., aprox.); tiene aproximadamente 10 años de edad. Es hija de la Mujer H, sale de su pueblo con su mamá y papá y sus tres hermanas después de que la casa fuera tomada por hombres armados.

El personaje:

En la obra es la hija de la Mujer H. Aparece en la escena 1 desperezándose junto con las otras mujeres. En la escena 13 salta el lazo junto con las otras niñas. En la escena 15 es una de las niñas que baila y canta dentro del grupo de música del pacífico.

9.2. Libreto “El Solar”

ESCENA 1

En un descampado, una antigua cancha de barro rojo, ahora convertido en el albergue Daniel Guillard al oriente de Cali, donde habitan aproximadamente 700 personas desplazadas de diferentes zonas, en especial de la Costa Pacífica colombiana. Hay divisiones de plástico y cartón.

(Penumbra de color azul que parece la luz de la luna. Varias mujeres están acostadas en el piso, como durmiendo. Empiezan a desperezarse, poco a poco se ponen de pie. Se enciende una luz amarilla que da la sensación de un amanecer. Las mujeres hacen gestos de bañarse, peinarse, vestirse, rezar. Algunas de las más jóvenes escriben con tiza en el piso.)

MUJER A: Yo, en mi pueblo, era una niña que tenía todo: tenía una casa, tenía todo lo que no tengo en la ciudad, pero cuando los alzados en armas se metieron a mi pueblo, todo quedó tirado, ¡cuánto me gustaría volver a mi pueblo y recuperar todo lo que quedó tirado!

MUJER B: En el lugar que yo vivo no tengo la comodidad que tenía, pero bueno, toca acomodarse en lo que más pueda, ¡cuánto me gustaría regresar a mi pueblo y tener todos los placeres que tenía antes!

MUJER C: Yo tenía una casa muy bonita, mi casa tenía marranos, gallinas y perros, había un río que podíamos ir a paseo, jugar con los animales, hacer danza. Yo nunca hubiera querido salir de mi pueblo, así como salimos; la llegada a la ciudad fue muy duro para mí.

MUJER D: *(A ritmo de rap)*

Bendición, mami, me voy para la calle,
reza por mí, pa'que mi suerte no me falle;
bendición, papi, me voy para la calle,
reza por mí, pa'que mi suerte no me falle;
bendición, papi, me voy para la calle,
reza por mí, pa'que mi suerte no me falle

y si no regreso es porque voy de largo viaje,
 nos veremos en otro punto donde no existe el coraje.
 bendición, mami, me voy para la calle,
 reza por mí, pa' que mi suerte no me falle.

*(La luz amarilla se apaga y queda una luz azul que da la sensación de ser la luz de la luna.
 Poco a poco cada una de las mujeres se va retirando, mientras entra a escena una mujer adulta
 que canta un arrullo y se pasea por todo el escenario.)*

ESCENA 2

En un paraje a cielo abierto

MUJER E:

Siete vueltas tengo que me vine de mi tierra,
 siete vueltas tengo que me vine de mi tierra
 y llegue acá, a cantar a tierra ajena
 y llegue acá, a cantar a tierra ajena.

Abuela Santana se quemó el arroz,
 abuela Santa se quemó el arroz,
 déjalo quemar que no es para vos,
 déjalo quemar que no es para vos.

Siete vueltas tengo que me vine de mi tierra,
 siete vueltas tengo que me vine de mi tierra
 y llegue acá, a cantar a tierra ajena
 y llegue acá, a cantar a tierra ajena.

Camina la Virgen pura,

del valle para Belén,
camina la Virgen pura,
del valle para Belén
y en la mitad del camino
pidió el niño agua de beber.

(Se apaga la luz)

ESCENA 3

(Luces apagadas. Tocab a la puerta)

GERTRUDIS: ¿Quién es?

MUJER F: Yo, ya son las cuatro, ¿vamos a ir a lavar?

GERTRUDIS: Ay, sí, vaya yendo que ya voy. Ya voy, vaya no más que ya voy. Camine no más, que ya voy.

En la zona de lavaderos del albergue.

(Se enciende la luz.)

La Mujer F entra con un platón para lavar la ropa y enseguida llega Gertrudis con su platón para lavar.

GERTRUDIS: Buenos días, mi amiga.

MUJER F: *(Poniéndose un trapo y amarrándose en la cabeza.)* Gracias a Dios que vino, porque son las cuatro de la mañana y esto tan peligroso que es.

GERTRUDIS: Yo vine a coger mi lavadero aquí y a echarme un sueñito.

MUJER F: No se vaya, acompáñenme; vea que son las cuatro y acá hay mucho peligro

GERTRUDIS: Yo a la cuatro no voy a lavar, me voy es a echar mi sueño. Este es mi lavadero. Me voy a dormir.

Gertrudis sale del escenario. La Mujer F queda sola en el escenario lavando la ropa.

ESCENA 4

Entra Mujer H con un platón, se acomoda en un tercer lavadero y empieza a lavar.

MUJER H: Buenos días, vecina.

MUJER F: Buenos días, siquiera que vino, porque son las cuatro y esto tan peligroso que es; esto da miedo.

MUJER H: *(Señalando el platón que dejó Gertrudis en el lavadero)* ¿Y esto, quién lo dejó aquí?

MUJER F: Gertrudis, que dejó eso allí y se fue dizque a dormir.

MUJER H: Oiga, esta vieja sí tiene pereza, ¿no?

MUJER F: Y alguien le quita el lavadero y pone problema **MUJER H:** Sí, es bravísima. Ay, vecina, y usted y su esposo, ¿cómo están?

MUJER F: Ay, madre, yo no quiero ni siquiera acordarme de ese señor.

MUJER H: ¿Cómo así?

MUJER F: Vea, si ese señor fue tan malo, si yo le contara la historia, usted ni siquiera la cree.

MUJER H: Ay, no, pues cuéntemela. Es que yo siempre la veo a usted sola pasando trabajo con esos peladitos, por eso le pregunto por él. A ver, dígame. Cuénteme la historia del señor.

MUJER F: Cómo le parece que este señor es una porquería, porque figúrese usted que yo me voy a trabajar y se va a zamparse al monte, en vez de ayudarme se va como a matar el tiempo y luego a ver con quién es que yo ando.

MUJER H: ¡Así es ese señor! Ese señor si es irresponsable y malo, pues.

MUJER F: Y le cuento otra cosa: como en mi casa, únicamente allá, es que había televisión, la gente de por allí tenía que ir a ver televisión allá, ¿y sabe qué hizo este bendito?, colocó una tabla

allí, llena de puntillas en el paradero, diciendo que dizque allí caía el hombre que iba a verme, ¡ese señor es la mata del cielo!

MUJER H: ¡Ay, noooo, ese señor si es muy celoso!

MUJER F: Ese señor es la mata del cielo. Y todos mis compañeros me decían que me vaya, que me vaya.

MUJER H: ¿Y cuántos años le aguantó a ese tipo?

MUJER F: Pero ¿sabe qué? Yo no me he ido porque son ocho hijos que tengo y a mí me da miedo irme para otra parte.

MUJER H: No, estar con un hombre así, así, así con celo y que no le ayuda para nada.

MUJER F: Sabe que yo estoy tan contenta y le doy gracias a mi Dios porque fíjese que ya mis hijos están creciendo y ya la vida me está cambiando, y lo eché.

MUJER H: Eso

MUJER F: Lo eché de la casa.

MUJER H: Eso. Vea es que hubiera sido yo no me hubiera aguantado nada, hace tiempo lo había echado de la casa

ESCENA 5

Entra Mujer Y con un platón en la cabeza, interrumpe la conversación de la Mujer F y H.

MUJER Y: Buenos días

MUJER F - MUJER H: *(Al unísono)* Buenos días.

MUJER Y: ¿Quién tiene ese lavadero allí?

MUJER F: Gertrudis.

MUJER Y: *(En tono de reproche)* El vicio que tienen que salen a las cuatro, tres de la mañana a coger los lavaderos y viendo que son unos lavaderos comunitarios, ¿cómo que los agarran todos?

La mujer Y retira el platón de Gertrudis del lavadero y lo pone en el piso, acomoda su platón y se dispone a lavar.

MUJER H: *(En tono de consejo)* Ella madrugó a coger su lavadero, así que déjele su lavadero allí, esa mujer es muy jodida.

MUJER F: Es problemática.

MUJER H: Sí, tiene sus problemas, con ella nadie se va a meter.

MUJER Y: *(En tono de molestia)* Aquí nadie tiene lavaderos, nadie tiene lavaderos

MUJER H: Pero ella va a pelear.

Las tres mujeres lavan en silencio. Entra Gertrudis y se dirige a su lavadero donde está la Mujer Y.

GERTRUDIS: *(En tono provocador)* Buenos días.

MUJERES F, H, Y: *(Al unísono)* Buenos días.

GERTRUDIS: *(En tono de molestia)* ¿Mi ropa?

MUJER Y: *(Tranquila)* Allí está, en el lavadero, vea, allí está en el lavadero.

GERTRUDIS: *(En tono de ira)* Pero usted si es muy atrevida.

MUJER Y: *(Enfurecida y gritando)* No es atrevida, usted sabe que este lavadero es comunitario, usted no ha hecho lavaderos aquí.

GERTRUDIS: No me grite.

MUJER Y: *(Enfurecida y gritando)* Es que las cosas son así. Ese vicio de coger a las tres o cuatro de la mañana, salir a coger los lavaderos y entonces las otras en qué lavan.

GERTRUDIS: *(Irónica)* Sí, señora.

Gertrudis le arrebató el platón a la Mujer Y, forcejean. Gertrudis le pega con el platón a la Mujer Y, mientras esta se retira alegando y huyendo de los golpes.

MUJER H: *(Aconsejando)* No peleen, yo le dije, se lo dije.

ESCENA 6

Gertrudis sube su platón al lavadero y se dispone a lavar donde estaba la Mujer Y.

MUJER H: Yo le dije a esa señora, pero eso no está bien, usted también es que se va a dormir, deje esa pereza.

GERTRUDIS: *(Preocupada, se dirige a la Mujer F dándole la espalda a la Mujer H)* Yo estoy aburrida aquí, ya no sé qué voy a hacer.

MUJER F: ¿Por qué, vecina?

GERTRUDIS: Ese problema del lavadero, madruga uno a coger su lavadero, cuando vuelvo ya están lavando. Estoy tan aburrida aquí en este pueblo. ¡Ay, vecina! Usted no sabe ni lo que me ha pasado.

MUJER F: ¿Qué le ha pasado?

GERTRUDIS: Vea, llegué aquí, me fui y compre una ropita de segunda para ir trabajando.

MUJER F: ¿Qué pasó?

GERTRUDIS: *(Deja de lavar y se acerca a la Mujer F)* Hoy que salí con mi ropita, “venga para acá, va encanada”.

MUJER F: ¿Por qué?

GERTRUDIS: Porque soy traficante.

MUJER H: *(En tono de reproche)* Por jodida es que la mandaron allá, a la cárcel fue por jodida, por estar peliando.

GERTRUDIS: *(Ignora a la Mujer H. Se dirige a la Mujer F)* Yo, con mis hijos, aguantando hambre.

MUJER F: ¿Cuántos hijos tiene?

GERTRUDIS: Seis muchachitos

MUJER F: Ay, Dios mío, eso es injusto.

GERTRUDIS: Aguantando hambre y yo bien encanada nueve meses.

MUJER F: ¿Y cuánto tiempo le han dado?

MUJER H: *(Dirigiéndose a la Mujer F)* Ay, vecina présteme su cepillo.

GERTRUDIS: Nueve meses, nueve meses.

MUJER F: ¿Y los niños en manos de quién quedaron?

GERTRUDIS: Solitos, en las manos de Dios.

MUJER F: ¡Ay, Dios!

MUJER H: *(Dirigiéndose a la Mujer F)* Vecina présteme su cepillo, haga el favor.

GERTRUDIS: Compre su cepillo.

MUJER H: No le estoy diciendo a usted, le estoy diciendo a ella (*señala a la Mujer F*) que me preste su cepillo.

MUJER F: (*Dirigiéndose a Gertrudis*) Pásele el cepillo, pásele el cepillo.

La Mujer F le pasa a Gertrudis el cepillo para que se lo pase a la Mujer H. Gertrudis no se lo pasa y empieza a lavar con él.

MUJER H: Le estoy diciendo a ella que me preste el cepillo y viene y lo coge. No, es que esta señora es muy peleadora.

GERTRUDIS: ¿Peliadora? Compre su cepillo.

MUJER H: Yo le dije fue a ella que me lo prestara.

ESCENA 7

Entra la Mujer T con el platón de ropa en la cabeza.

MUJER T: Buenos días, ¿cómo amanecieron?

MUJERES F, GERTRUDIS, H: (*Al unísono*) Bien, gracias.

MUJER T: ¿Quién va a acabar primero?

MUJER F: No, señora, yo tengo bastante ropa.

MUJER T: ¿Usted ya va a acabar? (*le pregunta a la Mujer H*)

MUJER H: No, señora, todavía no.

MUJER T: Entonces díganme quién va a acabar primero para que me den el turno. (*Le habla a la Mujer F*) ¿Usted, vecina?

MUJER F: Ay, Dios mío, yo no voy a terminar, por qué será que todas las veces que yo vengo a lavar, yo lavo es cada ocho días, cada vez que yo vengo a lavar llega a preguntarme si ya voy a terminar, ¡Dios mío! Usted lava todos los días, señora.

MUJER T: Sí, señora, yo sí lavo todos los días porque mi familia es muy grande, pero por eso yo no vengo a quitar el lavadero, sino que estoy es pidiendo el turno.

MUJER F: Haga cola, haga cola.

MUJER T: Bueno, señora. Yo tengo la cola aquí (*señala detrás de Gertrudis*). Cuando alguien termine, yo estoy.

MUJER H: Yo vine a las seis de la mañana

GERTRUDIS: Yo tengo quince días sin lavar.

ESCENA 8

La Mujer T se queda de detrás de las señoras esperando su turno, allí deja el platón. Entran cuatro niñas corriendo, la niña P entra al baño y las otras tres se ubican en fila, mientras se mueven como si tuvieran muchas ganas de orinar. Le tocan a la puerta del baño

NIÑAS: Muévase, muévase que nos vamos a orinar, no nos podemos orinar acá.

Niña P sale del baño molesta y se retira mientras dice el parlamento.

NIÑA P: Espere, espere, es que uno ya no puede orinar tranquilo, es que no es justo.

Niña J sale del baño molesta y se retira mientras dice el parlamento.

NIÑA J: Ay, no, es que ya no se puede orinar.

NIÑA D: Hágale, hágale.

Niña M sale del baño molesta y se retira mientras dice el parlamento.

NIÑA M: ¡A ver, hombre!

Niña D entra al baño y luego sale corriendo de la escena.

MUJER F: Dios todopoderoso, que él es el que todo lo puede, él le soluciona el problema, estese tranquila no más. Pídale a Dios con fe.

GERTRUDIS: Pobrecito, debe estar cansado con tanto problema de nosotras.

ESCENA 9

Entra Mujer E con un platón en la mano. Mientras saluda corre con el pie el platón de T, que está en el piso esperando su turno.

MUJER E: Buenos días.

MUJER T: *(Conciliadora)* Vea, no me corra la olla porque yo estoy cogiendo turno, usted viene llegando de último y tenemos es que coger el turno; que yo estoy cogiendo turno, tenemos que coger turno, la que llegue primero coge turno.

MUJER E: *(Imperativa)* A ver, ¿quién es la que va a terminar de lavar ya?

MUJER H: ¿Que quién es la que va a terminar de lavar ya?

MUJER E: *(Imperativa)* Sí, necesito un lavadero.

MUJER H: Oiga, esta señora sí es atrevida, ¿qué necesita un lavadero?

MUJER E: Sí, es que lo necesito porque tengo mucha ropa y yo vengo todos los días y todos los días el lavadero ocupado, yo necesito un lavadero, ¡me lo desocupan!

MUJER H: Cómo que lo necesito, es que usted pide el favor: hagan el favor y me dan un lavadero, ahí sí, allí; pero ¿que necesito que me lo den? Usted aquí no viene a mandar.

MUJER E: Es que yo no necesito pedir el favor porque esto es de todos y de aquí no me voy, de aquí no me voy hasta que no me den un lavadero.

Gertrudis le habla a la Mujer H mientras señala a la mujer E, luego mira a la Mujer F y le hace gestos tratando de dejar claro que ella no es la única 'peliona'.

GERTRUDIS: *(Irónica)* ¿Yo no era peliona? ¿No era peligrosa?

MUJER H: Si usted dice: hágame el favor, ahí sí.

MUJER E: No lo voy a decir, necesito un lavadero.

MUJER H: Si es que usted viene recién a las seis de la mañana, nosotras estamos desde las cuatro.

MUJER E: Yo no sé, yo necesito un lavadero.

MUJER T: De todas maneras, denle su lavadero a la señora, yo me voy, más tarde regreso.

La Mujer T coge el platón, se lo pone en la cabeza y sale.

MUJER H: Yo ya voy a terminar, esto es lo último que me falta, así que allí mismo ya me voy yendo, pero la próxima vez pida permiso.

La Mujer F y Gertrudis conversan en voz baja sobre la situación. La Mujer H se retira con su platón.

ESCENA 10

La Mujer F, Gertrudis y la Mujer E lavan en silencio. La calma es interrumpida por cuatro niñas y jóvenes que entran a bañarse con el agua que usan también las señoras para lavar: Melissa, Joven B, Niña C, Niña J.

MUJER F: Niñas, no me mojen, báñense usted solitas, pero no me mojen.

Las niñas, al unísono, alegan y le contestan de manera grosera a F. Entra la Mujer I con un platón para recoger agua donde las niñas se bañan. Las niñas no le permiten la llave para llenar el platón. Hay discusión, todas hablan al tiempo. Entra la Mujer T, les llama la atención a las niñas, cogen la llave y el platón de la Mujer I y se lo llenan. Las niñas son groseras con las señoras adultas. La mujer I y la mujer T se retiran. Las cuatro niñas continúan bañándose.

GERTRUDIS: *(En tono tranquilo)* Niñas, por favor, no me mojen.

Las niñas y jóvenes, al unísono, alegan y discuten con las mujeres adultas mientras continúan bañándose.

GERTRUDIS: Niñas, por favor, no me mojen.

Las niñas alegan y discuten, al unísono, con las mujeres adultas mientras continúan bañándose.

GERTRUDIS: *(Dirigiéndose a la Niña J)* Niña, por favor, que no me mojen.

MUJER E: Me están mojando a mí también.

GERTRUDIS: *(Empuja a la niña J)* Que no me moje.

NIÑA J: *(Llorando)* Mamaaaa

Entra Mujer H

MUJER H: Qué, hija.

NIÑA J: Ella me empujó.

MUJER H: Vea, señora, ¿usted por qué es que es tan atrevida que me empuja a la niña, no ve que es que ella se va para el colegio?

GERTRUDIS: ¿Atrevida, yo?

MUJER H: Sí, es una atrevida.

GERTRUDIS: ¿Por qué?

MUJER H: Es atrevida porque usted me empuja la niña, en lugar de ponerme las quejas. Vea, doña, es que su hija me está mojando y en vez viene y me empuja la niña.

GERTRUDIS: Atrevida usted que no le da educación.

La Mujer H y Gertrudis discuten y luego forcejean. Las niñas salen de la escena corriendo y Gertrudis saca a golpes a la Mujer H. La Mujer E y la Mujer F continúan lavando. Gertrudis vuelve a su lavadero junto con las otras dos mujeres: F y E.

GERTRUDIS: Ay, por Dios, hasta los muchachitos son groseros.

MUJER F: Mire como me mojaron, vea que esto está mojado.

MUJER E: Menos mal que conmigo no se metieron.

MUJER F: Le hablé de buena forma, le dije: mamita, por favor, no me moje.

ESCENA 11

Entra la Mujer Y con un balde.

MUJER Y: *(Molesta y gritando)* Ya que no dan los lavaderos para uno lavar, voy a lavar ese baño en cuando sea, que está tan sucio, con agua en el piso. Para vigilar lavaderos, sí, pero para lavar los baños, no. Toda la vida que uno está le toca lavar baños, solamente yo, yo, yo, como que yo sola no más es que entro, para que entren ahora sí.

La Mujer Y recoge agua con el balde y lo lleva al baño. Entra la Mujer T y se dirige al baño para ayudarle a lavarlo.

MUJER F: ¿Saben qué? Ella de vez en cuando es que se acuerda de lavar los baños y hace escándalo porque ella le gusta es eso, es de vez en cuando que es que lo lava y alega.

MUJER T: Hay que lavar estos baños porque estos baños se encuentran tan feos que los niños por eso viven enfermos, porque no lavan estos baños.

MUJER E: Vea, señora, no saque el agua porque yo necesito el agua para lavar.

MUJER Y: *(Gritando)* A mí no me diga lo que voy a hacer, y ahora cómo hago entonces pa'lavar esos baños.

La Mujer Y continúa lavando el baño. Gertrudis se dirige a la Mujer F y le hace un gesto de tener ganas de ir al baño.

MUJER F: *(Se dirige a Gertrudis)* Eso es frío, porque toda la mañana uno mojándose.

Gertrudis se dirige al baño y le hace un gesto a la Mujer Y para que le dé permiso de ir al baño.

MUJER Y: *(Gritando molesta)* No ve que se están lavando.

Gertrudis y la Mujer Y discuten, forcejean. La Mujer Y sale del escenario mientras discute. Gertrudis entra al baño y saca a la Mujer T, quien se retira. Gertrudis entra al baño y cierra. La Mujer F y la Mujer E continúan lavando y ríen ante la situación.

ESCENA 12

Entra la Mujer K con un platón en la mano

MUJER K: Amigas, buenos días.

MUJER F: Buenos días.

MUJER K: ¿Cómo amanecieron?

MUJER E: Bien, gracias.

MUJER K: Ah, me alegro. ¿De quién es esta ropa?

MUJER F: Esa es de Gertrudis que está lavando allí.

MUJER K: Ah, ella como siempre, ocupando los lavaderos, y están todos ocupados y yo lo necesito.

MUJER F: Es que fue para el baño ella, está enferma.

La Mujer K se instala en el lavadero de Gertrudis

MUJER K: Ah, bueno, voy a seguir lavando aquí.

MUJER E: Espere y verá que ahora llega, ahora verá.

La Mujer E le hace un gesto a la Mujer K para enterarla de que llegó Gertrudis. Gertrudis se dirige a su lavadero.

GERTRUDIS: *(Mirando despectivamente a la Mujer K)* Buenos días.

MUJER K: Buenos días.

GERTRUDIS: ¿Y mi ropa qué?

MUJER K: *(En tono tranquila)* Ay, no, la puse allí porque no ve que yo también necesito lavar.

GERTRUDIS: Pero usted si es muy atrevida, pues.

Gertrudis empuja a la Mujer K y la quita del lavadero.

MUJER K: *(Conciliadora)* Pero tú sabes que esto es un lavadero comunitario, usted sí es muy amargada.

MUJER F: *(Se retira con el platón rápidamente)* Yo ya me voy.

GERTRUDIS: Amargada su abuela.

MUJER K: Yo ni mi madre la conocí, ni mi abuela, ni nada.

ESCENA 13

Entran ocho niñas a jugar, saltando el lazo cantan una canción mientras saltan. Al rato de estar las niñas jugando entra la Mujer T.

MUJER T: Escúchenme, escúchenme: ¿Ustedes no se tienen que ir para la escuela? ¿Ustedes es que no saben qué horas son?

La Mujer T recoge el lazo. Las niñas salen corriendo.

MUJER T: *(Molesta)* Estas peladitas todos los días tiene uno que arriarlas para la escuela, y después que mi mamá me mandó tarde. Ahora va a ver lo que les va a pasar.

MUJER E: Me voy porque esto aquí para lavar es un problema.

GERTRUDIS: Yo sí voy a lavar.

MUJER K: Menos mal.

Gertrudis mira a la Mujer K haciéndole un gesto de pelea.

MUJER K: *(Conciliadora)* No, que menos mal que ya vas a acabar.

La Mujer E sale y quedan la Mujer K y Gertrudis lavando.

ESCENA 14

La Mujer K empieza a cantar mientras lava. Gertrudis se retira con un gesto molesto y provocador por el canto de su vecina. La Mujer K queda sola inspirada en su canto.

MUJER K:

Amiga cuando la alegría y la paz desaparecen
 nos sentimos muchas veces sin saber para dónde ir.
 Nos provoca salir corriendo hacia el sur de la ciudad
 y llegamos a la escuela que es para adivinar.
 Allí llegamos nos quedamos
 buscamos refugio y paz,
 hasta que nuestro Dios del cielo
 nos bendiga un nuevo hogar.
 Amiga, hay comienza el tire y jale
 aquí el que manda no soy yo
 y nosotros a decirnos:
 esto aquí pues se dañó.
 Amiga, este barrio si lo quiero
 porque cuatro años viví
 y mi Dios santo del cielo no se separó de mí
 y mi Dios santo del cielo no se separó de mí.
 Pues ya se ha llegado el día
 que tenemos que partir
 y después de aquellas horas refugio de mi país,
 y después de aquellas horas refugio de mi país.

Se apaga la luz

ESCENA 15

Se enciende una luz azul que da la sensación de ser la luz de la luna. Es de noche.

Entra la Joven A con un tambor y camina por el escenario.

MELISA: No, no, no, aquí no ha llegado es nadie, ¿no? No, así no aguanta. Pero mientras tanto arreglo el bombo para cuando llegue esté listo. *(Pone el bombo en el lavadero)* ¡No, pero esto si está más destemplado!

JOVEN B: Qué hubo Melisa, ¿ya llegaron?

MELISA: No ha llegado es nadie.

La joven B se va a tocar a las puertas de sus amigas, ellas le contestan.

NIÑA P: *(Voz en off)* ¿Quién es?

JOVEN B: ¿Va a ensayar?

NIÑA P: Sí, ya voy.

JOVEN B: Hágale, pues.

Entra Niña P. Toca de nuevo a la puerta.

NIÑA L: *(Voz en off)* ¿Quién es?

JOVEN B: ¿Va a ensayar?

NIÑA L: Sí, ya voy.

JOVEN B: Hágale, pues.

Entra Niña L. Toca de nuevo a la puerta.

NIÑA J: *(Voz en off)* ¿Quién es?

JOVEN B: ¿Va a ensayar?

NIÑA J: Ya voy a ponerme el *short*.

JOVEN B: Hágale, pues.

Entra Niña J. Toca de nuevo a la puerta.

NIÑA D: *(Voz en off)* ¿Quién es?

JOVEN B: ¿Va a ensayar?

NIÑA D: Ya voy.

JOVEN B: Hágale, pues.

Entra Niña D. Toca de nuevo a la puerta.

NIÑA M: *(Voz en off)* ¿Quién es?

JOVEN B: ¿Va a ensayar?

NIÑA M: Si, ya voy.

JOVEN B: Hágale, pues.

Entra Niña M. Toca de nuevo a la puerta

JOVEN C: *(Voz en off)* ¿Quién es?

JOVEN B: ¿Va a ensayar?

JOVEN C: Si, ya voy.

JOVEN B: Hágale, pues.

Entra la Joven C. Se acomodan todas para el ensayo. De manera abrupta entra la Mujer T y se dirige a la joven C.

MUJER T: Vea, vea, peladita, ¿usted ya lavó los platos para venir a bailar danza?

La Mujer T se lleva a la joven C del brazo. Las demás niñas y jóvenes la silban y le hacen burlas. Al momento entra corriendo de nuevo la joven C.

JOVEN C: Yo ya me volé.

Todas celebran su llegada.

ESCENA 16

Se enciende una luz amarilla, el ambiente se vuelve más cálido.

La joven A toca el tambor mientras las demás bailan en círculo. Al cabo de un momento empiezan a llegar las mujeres adultas.

MUJER Y: Bueno, ¿no ha llegado ni un hombre?

MUJER A: Ni un hombre.

MUJER Y: Esos hombres se quedaron durmiendo.

MUJER I: Cómo va a decir que no ha llegado nadie, cómo que nadie, hay mucha gente aquí.

MUJER Y: Es que no hay quien toque el bombo.

Entra la Mujer T corriendo con un guasá.

MUJER T: ¿Qué pasa?

MUJER Y: No hay ningún hombre, se quedaron durmiendo.

GERTRUDIS: Las mujeres también podemos, hagámosle.

Las otras mujeres apoyan la decisión de Gertrudis, diciendo que no necesitan hombres.

MUJER Y: Hagámosle pues, no tenemos más de otra.

Tres mujeres adultas tocan el guasá, las otras mujeres adultas cantan. La joven A toca el bombo y las niñas y jóvenes bailan.

JOVEN P: Paren que se están equivocando y así no podemos.

Inician de nuevo. Gertrudis interrumpe.

GERTRUDIS: Vea, vea, vea, paren, cómo van a bailar, el uno para por allá y las otras por acá y el otro va por allá.

MUJER I: *(En tono de regaño, dirigiéndose a Joven A)* ¡Póngale ritmo a eso!

Las mujeres adultas discuten entre sí, unas apoyan la idea de que solas pueden y otras creen que la joven A no toca bien el bombo.

TODAS:

Yo tenía mi canalete
al agua se me cayó,
yo tenía mi canalete
al agua se me cayó,
como era de chachajo
El Riviel se lo llevo
Como era de....

MUJER T: *(Interrumpiendo a la Joven A)* Va mal, está mal eso. Cantemos con alegría y amor. Dicen que no servimos las mujeres, nooo, cantemos bien, hagámosle.

Las mujeres adultas hablan al tiempo y se dan apoyo mutuo. Algunas apoyan a la joven A para animarla a tocar ese instrumento 'masculino'.

TODAS: *(Arrullo)*

Yo tenía mi canalete al agua se me cayó.
Yo tenía mi canalete al agua se me cayó,

como era de chachajo

El Riviel se lo llevó.

como era de chachajo

El Riviel se lo llevó.

Canalete, canalete,

El Riviel se lo llevó.

Canalete, canalete,

El Riviel se lo llevó.

Canalete, canalete,

El Riviel se lo llevó.

Mi canalete de tangaré

El Riviel se lo llevó.

Mi canalete de tangaré

El Riviel se lo llevó.

Boga, boga, canalete

llévame hasta alta mar,

Boga boga canalete.

Llévame hasta alta mar

llévale a Sala Onda

a ver al señor del mar.

Llévale a Sala Onda

a ver al señor del mar.

Canalete, canalete,

El Riviel se lo llevó,

canalete, canalete,

El Riviel se lo llevó.

Todas cantan, tocan los instrumentos y bailan por todo el escenario. Luego van saliendo poco a poco del escenario.

Se enciende la luz azul y luego se apagan las luces

9.3. Glosario

ARRIARLAS: Empujar.

BOGA: Barquero. Se distinguen por su canto mientras navegan en el río.

BOMBO: Instrumento de percusión propio del Pacífico sur colombiano.

CANALETE: Remo redondo.

CHACHAJO: Árbol cuya madera se emplea para la construcción.

ENCANADA: Encarcelada, detenida en la cárcel.

EL RIVIEL: Alma en pena que vive en los ríos y se presenta en forma de una pequeña luz de color azul situada en una canoa pequeña. Guía a los navegantes a remolinos o corrientadas para que se ahoguen. en donde con seguridad perderán la vida.

GUASA: Instrumento de percusión en forma cilíndrica, parecido a la maraca.

HAGA COLA: Haga fila; espere su turno.

LA MATA DEL CELO: Alguien muy celoso.

MATAR EL TIEMPO: Dejar pasar el tiempo sin hacer nada.

PELADITOS: Niños y niñas.

PELIADORA: que pelea; que es conflictiva.

TANGARÉ: Árbol propio del Amazonas, cuya madera es considerada muy fina; se usa para ebanistería y construcción.

ZAMPARSE: Meterse, colarse /emborracharse.