

Sistematización de la obra de teatro:

Nadie nos quita lo que llevamos por dentro¹

Luz Elena Luna Monart²

Ilustración Angélica Lorena Luna

Resumen

En este artículo se aborda el proceso de sistematización del montaje de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, trabajo realizado a partir de las vivencias de un grupo de mujeres provenientes del Pacífico colombiano en condición de desplazamiento forzoso, a principios de la década pasada. A partir de esta experiencia, se pretende dar cuenta de la importancia del teatro de mujeres en el trabajo de reconstrucción de su vida en la ciudad, como fruto de un proceso en el que el hacer artístico se constituye en herramienta pedagógica y política, que contribuye a la construcción de saberes significativos para la formulación de nuevos proyectos de vida. A partir del análisis realizado el trabajo pone de presente la importancia y, por qué no, la urgencia de usar eficazmente los aportes del arte, particularmente el teatro de mujeres, como mediador en procesos de Educación Popular para la construcción de actores(as) sociales.

Palabras claves:

Teatro de Mujeres, actoras sociales y actoras naturales, sistematización de experiencias artísticas, desplazamiento, educación popular, subjetividad.

Abstract

This article tackles the systematization of the staging process of the play “Nobody takes us away what we have inside”, work made starting from the experiences of a group of women from the Colombian Pacific coast, on the condition of forced displacement at the beginning of the decade past. From this experience it is pretend to explain This experience pretend to explain the importance that have women’s theater in the work of rebuilding their lives in the city, as the result of a process in which the artistic constitutes educational and political tools, Building a significant knowledge building for developing new life projects. The analysis of the play reveal the importance and, why not, the urge to use effectively the developments of art, particularly women’s theater, as a mediator in Popular Education processes for creation of actors (as) social .

Key words:

Women’s theater, Women social actors, women natural actors, systematization of artistic experiences, forced displacement, popular education, subjectivity.

¹ El presente artículo es producto de la investigación realizada para el trabajo de grado de maestría en Educación, énfasis en educación popular y desarrollo comunitario, titulado “La construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres”. Este trabajo fue calificado como meritorio.

² Luz Elena Luna Monart. Comunicadora Social y periodista, énfasis audiovisual, Universidad del Valle. Magister en Educación, énfasis en Educación Popular y Desarrollo comunitario de la Universidad del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali y del Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle.
Dirección electrónica: lunamonart@yahoo.es

A manera de introducción

En mi labor como docente de una Facultad de artes escénicas, hay una pregunta que surge en las constantes conversaciones con mis estudiantes y colegas: ¿cuál podría ser la función del teatro hoy, en una sociedad atravesada por la guerra? Esta pregunta, marcada por un fuerte trasfondo político, ha hecho parte de largas discusiones con colegas y estudiantes para tratar de desenmarañar esa relación estructural entre teatro, política y pedagogía que muchos no logran captar a simple vista, debido a que en muchas ocasiones son aspectos lejanos para jóvenes que sueñan con ser grandes actores o directores; lejanos también de la docencia, profesión que debido a las condiciones que se dan en Colombia, no goza de la mejor aceptación.

Desde estas inquietudes me acerqué al Teatro La Máscara para conocer de cerca un proceso artístico que hace varios años venía desarrollando Lucy Bolaños, la directora del Teatro La Máscara, con un grupo de mujeres afrodescendientes, en condición de desplazamiento forzoso, provenientes de la Costa Pacífica Colombiana. Durante meses acompañé en silencio a las hacedoras de ese proceso, algunas veces escribiendo, otras simplemente viendo, otras más, conversando con ellas, quienes cada concurrían a La Máscara, a participar de una suerte de ritual que por años,

contra viento y marea, habían sostenido. Fue así como inicio una investigación que lleva por nombre: “Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres”. Un trabajo abordado desde el campo de la educación popular, ese lugar en el que la docencia y el arte han de resignificarse para aportar en la recomposición social.

Desde estas inquietudes me adentro a la sistematización de la obra Nadie nos quita lo que llevamos por dentro, la primera obra de teatro que crea el grupo Aves del Paraíso, compuesto por mujeres afrodescendientes en condición de desplazamiento forzoso, bajo la dirección de Lucy Bolaños, directora del Teatro La Máscara. Obra que narra el éxodo de las mujeres desde sus lugares de proveniencia y su llegada a la ciudad. Tales sucesos fueron dando la pauta para la formulación de la pregunta que orientó el trabajo investigativo: ¿Qué papel juega el teatro de mujeres en la reconstrucción de la vida de un grupo de mujeres afrodescendientes del Pacífico colombiano, en situación de desplazamiento forzoso en Cali?

Es necesario aclarar que aunque el Teatro La Máscara es un teatro que se denomina de género³, debido a las condiciones en las que llegan estas mujeres al teatro y por la proximidad del drama vivido, en el cual se centra toda la atención, Lucy Bolaños explica que el proceso del montaje con ellas, podría estar

³ Según el trabajo en realizado en el Teatro La Máscara de Cali, el teatro de género se refiere al trabajo de concientización que realiza con las mujeres —tanto de comunidades vulneradas como con actrices profesionales—, acerca de sus derechos y las situaciones de inequidad y discriminación, a través del montaje de obras, talleres, eventos y performance, entre otros.

más cercano al teatro de mujeres.⁴ Por tal motivo, a lo largo de este trabajo será el teatro de mujeres el que se considerará como herramienta pedagógica. Finalmente, para salvaguardar la identidad de estas mujeres, víctimas de la guerra en este país, se omitirán sus nombres y serán reemplazados de esta forma: “Mujer (número uno al trece)”.

Algunas consideraciones previas sobre el contexto

La población objeto de esta investigación se compone de mujeres expulsadas de sus territorios entre los años 2000 y 2002, periodo en el que el desplazamiento forzoso en Colombia eleva sus cifras, alcanzando el registro más alto reportado desde el año 1985, según CODHES (2000). El deterioro dramático y traumático de la calidad de vida de la población desplazada que llega especialmente al oriente de la ciudad, se evidencia en el desempleo (48%), la pobreza, la marginalidad, el hacinamiento, la ausencia de servicios de salud y deserción escolar.

En principio, estas mujeres son acogidas en el albergue⁵ de la Fundación Daniel Guillard, ubicada en los Lagos I, en el Distrito de Aguablanca, al oriente de la ciudad. Allí llegaron entre los años 2000 y 2002, instalán-

dose en cambuches improvisados de plástico y madera. Más que un lugar de paso, este fue su lugar de vivienda durante más de cuatro años, lo que deja ver la respuesta tardía del gobierno para la protección de sus derechos básicos.

Provenientes de diferentes zonas de la costa pacífica colombiana, contexto geográfico en donde las formas de vida en muchos sectores aún están ligadas a la vida rural, los saberes de estas mujeres arraigan en sus prácticas cotidianas como cantadoras, lavanderas, cocineras, cultivadoras de la tierra, cuidadoras de animales y pescadoras, entre otras actividades. Sin haber estudiado en centros educativos, la mayoría de las adultas del grupo no sabe leer ni escribir, y sin embargo son analfabetas funcionales porque escriben y se inventan décimas y canciones, desde sus propias maneras y lógicas.

Sus procesos de comunicación están fuertemente ligados a la oralidad, entendiéndose por oralidad no solamente la emisión vocal de la palabra, sino el conjunto de aspectos corporales, gestuales, musicales (la sonoridad, el acento, el timbre de la voz, el ritmo, entre otros) que acompañan esa forma de comunicación que por antonomasia se da en el litoral Pacífico. En ella aparecen elementos culturales ligados al trabajo (cantos de boga),

⁴ Teatro de mujeres se refiere a: Hacer teatro a partir de las propias experiencias de las mujeres, hacer visible su voz, su participación real en el trabajo escénico, generando una reflexión sobre su propia vida: sus historias, sus tradiciones, sus creencias. Definición tomada de: THE MAGDALENA PROJECT, Red Internacional de Mujeres de Teatro. 21-09-2011. Extraído el 21 de Septiembre de 2011 de <http://www.themagdalena-project.org/>

⁵ Lugar de paso donde se aloja la población desplazada al llegar a la ciudad.

a la muerte (los chigualos), al folclor (las décimas), entre otros, que le confieren al lenguaje corporal una característica particular, impronta identitaria que la hace reconocible en contextos más amplios. Y son justamente esas formas de socialización con las que interactúan en contextos urbanos, políticos, educativos y de género una vez llegan a esa ciudad donde sus saberes se desvalorizan, ubicándolas en lugares de subordinación. ¿Qué hay de común, entonces, entre estas dos culturas? ¿En qué tipo de actividades se podrían relacionar? ¿Qué podría aprender la una de la otra? Esto, teniendo en cuenta que al llegar a la ciudad, la calidad de vida de la población desplazada cambia, merma en comparación con la que tenían en el campo o en las zonas rurales de donde provienen, viéndose obligada, en muchos casos, a la mendicidad: de tener casa propia llegan a vivir en cambuches o en albergues, en casas ubicadas en zonas marginales y en muchos casos sin las condiciones básicas de salubridad.

En estas condiciones, el teatro se fue convirtiendo en el lugar donde estas dos culturas—rural y urbana— se encuentran, donde sus saberes son apreciados y reconocidos por un público heterogéneo que al ver la obra se pregunta por esos saberes, nunca antes vistos ni reconocidos en los espacios cotidianos. El teatro se convierte así en mediador del diálogo de saberes y en recreación de experiencias pedagógicas entre espectadoresactores.

⁶ Este enfoque es el que ha construido el Grupo de Investigación en Educación Popular, del Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle (IEP).

El modelo de sistematización

El interés de sistematizar la obra de teatro “Nadie nos quita lo que llevamos por dentro” estaba en entender cómo se desarrolló el montaje e interpretar lo que sucedió en él, es decir, hacer visible el proceso por el que pasaron las actrices —en este caso actrices naturales— y la directora, para crear la obra: construir los textos, tomar decisiones en el montaje de cada una de las escenas, ver las relaciones personales, sus emociones, los rituales instaurados, además de los referentes creativos presentes en la creación teatral.

La sistematización de la obra se elabora con un método centrado en un enfoque cualitativo, participativo y hermenéutico,⁶ a partir de la experiencia de trabajo en Educación Popular, mediante el reconocimiento del otro, el diálogo y la negociación de los diferentes puntos de vista sobre el proceso. Es un modelo en el que encuentro un universo de posibilidades para que docentes y artistas puedan dar cuenta de sus procesos de intervención, creación y reflexión, a partir de sus preguntas frente a su quehacer; método que podría crear un puente entre el mundo de la investigación social y el del arte, para sacar a la luz riquezas y fortalezas propias de procesos de creación artística y de procesos educativos —formales y comunitarios—, en este caso abordados a través de una experiencia mediada por el arte. En este modelo, sistematizar es hacer visible la experiencia desde la narración de

las distintas actrices, para entender la lógica interna de la misma desde la complejidad de sus conflictos, pasiones y afectos, comprendiendo todo el potencial transformador que ha tenido y tiene para las participantes. Pero no se trata de evaluar el proceso, sino de entender la importancia que tuvo para quienes participaron en él y ver lo que brindó, lo que brinda y lo que brindará en el futuro dicha experiencia. El proceso se estructura a partir de los relatos que construyen las actrices sobre la experiencia. Es importante aclarar que relato no es solo la experiencia narrada oralmente y recogida a partir de entrevistas, diálogos, sino también toda la documentación —videos, fotos, entre otros— que da cuenta de la experiencia.

La metodología propone tres momentos para el trabajo y análisis de los relatos; momentos que aunque se presentan separados para una mejor comprensión del proceso, en realidad se encuentran enlazados y se dan de manera simultánea en la sistematización, ellos son: recreación de la historia, interpretación y potenciación. Se trata de reconstruir la historia, hacer un ordenamiento de los diferentes relatos que han intervenido en el proceso y posteriormente interpretarlos, comprender la experiencia para aprender de ella.

El proceso de sistematización de la obra “Nadie nos quita lo que llevamos por dentro”

Los relatos con los que se cuenta para esta investigación son: el video de un ensayo de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*,

montada en 2004; el libro *Mujeres Arte y Parte en la Paz de Colombia*⁷, con testimonios, fotos y el libreto de la obra, y el diario de campo de la investigadora.⁸ Teniendo en cuenta el acercamiento y el trabajo de campo hecho durante dos años, los tres momentos se trabajan a partir de un taller diseñado para un día entero, donde participan las actrices del proceso. El taller se construye con herramientas teatrales y audiovisuales ya que estas permiten trabajar a partir de la oralidad, una forma de expresión propia de la cultura afrodescendiente, siendo uno de los aspectos más relevantes en las actrices de esta experiencia, como ya lo dijimos; por otro lado, era necesario crear un taller que permitiera trabajar con las cinco mujeres adultas que son analfabetas funcionales.

Una de las actividades del taller consistía en proyectar el video de un ensayo de la obra, en 2004, lo que indica que para ese entonces habían pasado seis años (Junio de 2010). En el visionaje se mostró escena por escena con el fin de preguntarles cómo había sido el montaje de cada una de ellas. Es el momento en que recrean la experiencia, aportando su versión sobre el proceso de montaje y la narración adquiere aquí una significación importante, pues cada una de las participantes cuenta su propia historia; lo que implica

⁷ Publicado por el proyecto que financia este trabajo desde el año 2005.

⁸ El diario se llevó durante los dos años que participó de las reuniones y charlas del grupo, en él están recogidas anécdotas, entrevistas, charlas con las actrices del proceso, reflexiones y apuntes claves para los referentes bibliográficos.

no sólo narrar los hechos, sino también exponerse en ellos, visibilizar sus temores, deseos, pasiones, entrecruzando lo vivido y lo que actualmente viven, haciendo una selección y dando un orden al recuerdo, que va del presente al pasado y viceversa.

Cada relato no tiene sentido por sí mismo, requiere la confrontación, el cruce con los otros relatos para poder entender la lógica interna del proceso, confrontación donde nace el producto más significativo del primer momento: el macrorrelato consensual, un relato realizado al recoger múltiples interpretaciones de las actrices sobre la experiencia, que dejan ver la diferencia, el conflicto y la densidad de la narración. El macrorrelato es trabajado con las actrices y devuelto a ellas para llegar a acuerdos y consensos sobre sus puntos de vista; proceso en que se visibilizan y se exponen las diferentes perspectivas, las contradicciones internas y el papel jugado en la experiencia por cada una de las involucradas. Aquí el relato es transformador y revelador porque permite detenerse en la experiencia vivida para resignificarla.

Actrices del proceso

La sistematización de esta experiencia, define cuatro categorías de actrices⁹, así:

- **Orientadoras del proceso:** son personas que han estado en todo el proceso teatral con las Aves del paraíso, acompañando, orientando y dirigiendo las obras, los eventos y los viajes en los que han participado. Las personas son: Lucy Bolaños, Susana Uribe y Antonio Cadavid.

- **Generadora:** la Hermana Alba Stella Barreto, directora de la Fundación Paz y Bien, persona que las vincula al mundo del teatro y les brinda las posibilidades reales de participar en las clases del teatro La Máscara.

- **Investigadora:** Luz Elena Luna M., Comunicadora Social. Es la persona que ha construido el objeto de estudio en esta investigación, que ofrece la posibilidad al grupo de teatro de volver sobre el trabajo escénico de la primera obra que montan, hace aproximadamente seis años, con el fin de reflexionar sobre este proceso vivido a través del teatro de mujeres.

- **Actrices:** Trece mujeres afrodescendientes víctimas de desplazamiento forzoso: Seis mujeres adultas entre los 45 y 55 años, y siete niñas adolescentes entre los 12 y 18 años, hacen parte del grupo de teatro Aves del Paraíso, desde su formación, en 2004.

Es importante aclarar que además de ser actrices del proceso —como categoría de análisis—, son a la vez actrices naturales, no sólo por no haber estudiado actuación, sino porque antes de enfrentarse a este montaje desconocían el lenguaje teatral, pues nunca en su

⁹ (IEP). Cuando se refiere a una categoría se está hablando de categorías de análisis, no se hace referencia a un sujeto individual, es más bien una identidad colectiva, producida desde un universo simbólico, permitiendo reconocer una perspectiva particular desde la cual se narra. De esta manera, varios individuos pueden representar un mismo actor —categoría de actor— es una misma voz que se identifican con varios sujetos, o también puede darse una categoría de actor donde se representa un solo individuo.



Ilustración Angélica Lorena Luna

mucho menos habían subido a un escena vida habían visto una obra de teatro y río. Además, lo son por subir al escenario a dar cuenta de su drama, de lo que les tocó vivir cuando salieron de sus tierras, desplazadas por el conflicto armado colombiano. Para la caracterización de las actrices fue necesario realizar un reparto de personajes del que ejemplificaremos una:

Mujer dos: Mujer adulta desplazada (de aproximadamente 55 años): nacida en Iscuandé, Nariño. Afrodescendiente, de cuerpo grueso, su forma de hablar es propia de su región y es la única del grupo que mantiene su lengua natal tanto en modismos como en acento. A lo largo de la obra ella “personifica” una decimera y cantora; tal como en su tierra, las canciones que interpreta son de su autoría. En la primera escena, la “Décima del Diablo” que recita la propuso porque la aprendió de su padre (papel de decimera). En la sexta escena, cuando llegan a la ciudad, abraza a sus hijas porque tienen miedo de la ciudad, de los carros, del ruido y de las personas indigentes de la calle y así, con ese temor, es como ella cuenta lo que fue su llegada a la ciudad (papel de desplazada). Asimismo, en la octava escena, vende chontaduros como forma de trabajo, porque de esa manera se ha ganado la vida para sobrevivir con sus seis hijos, puesto que llega a la ciudad sin su esposo a quien han matado en el pueblo (papel de cabeza de familia).

La obra cierra con una canción que compuso para viajar a la Expedición por el éxodo, Bogotá, 2004, antes del montaje de la obra. Su gran talento para el canto, los cuentos y las décimas la han llevado a ser una de las pocas

mujeres del grupo de teatro que ha viajado a otros países como Italia y Estados Unidos. No obstante el “fogueo” tenido, es frecuente ver a lo largo de la obra su imposibilidad de retener las lágrimas que esta historia aún le hacen brotar, especialmente en la última escena, mientras canta.

Interpretación de la experiencia desde la perspectiva de actrices —sociales y teatrales—

El macrorrelato condensa los relatos de las diferentes actrices del proceso a fin de poder interpretar las diferentes perspectivas desde las cuales han participado de la experiencia del montaje. En este caso hablamos de mujeres que pasan a ser actrices teatrales, al representar sus propias vivencias en todo el proceso de desplazamiento, hasta llegar a la ciudad. El macrorrelato consensuado, las categorías de actrices y las perspectivas propuestas permiten realizar la interpretación de la experiencia para aprender de ella en la construcción de conocimiento.

Aquí interesa particularmente la interpretación desde la perspectiva de las actrices, centrándonos en la relación teatro, pedagogía y política. Hablar de actrices, en este caso, es abordar dos categorías correlativas que propician un juego de identidades, construido a partir de las potencialidades 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 actrices

sociales y/o como actrices de teatro, condiciones que afectan profundamente sus relaciones interpersonales, sus sueños y sus realidades, pues son dos maneras distintas de ser en el mundo como:

a.) “actrices” de teatro: cuando representan un personaje, en la medida en que conocen el lenguaje y las lógicas propias del quehacer teatral, asumiendo 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 adquirido por lógicas distintas a las de la educación artística formal, es decir, a las de una actriz profesional; por el contrario, es un aprendizaje más cercano a formas de comunicación propias de su cultura de origen.

b.) actrices sociales: cuando el teatro se convierte en el espacio de representación de su vida cotidiana. 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. El teatro de mujeres se convierte así en mediador de su proceso de asimilación a la vida urbana, en la que expresan sus demandas y dan 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.”¹⁰

El Teatro de mujeres como mediador

En su condición de mujeres desplazadas, una vez llegan a la ciudad, huyendo de sus tierras, lo que cambia no es solamente el lugar o la geografía, con ello adviene un cambio en la forma de hacerse la vida, un acondicionamiento a un nuevo medio, en este caso tan “violento” e intimidante como las mismas formas de expulsión de las que las mujeres han sido objeto. Así lo recoge este testimonio de la Hna. Alba Stella Barreto, directora de la Fundación Paz y Bien:

Yo conocí a estas mujeres en una situación de tanta depresión, casi que hoy día no las reconozco [...] unas mujeres sin identidad, avergonzadas, sometidas, adoloridas, aguantando todo sin ninguna privacidad [...] el teatro les permitió a ellas objetivar su trauma, tomar distancia y verlo representado [...] porque para ellas eso era la muerte, estaban muertas en vida. [...] yo no lograba sacarlas de eso, es que es muy fuerte [...] El teatro les permitió manejar su palabra porque ellas con sus palabras construyeron la obra [...]

¹⁰TOURAINÉ, Alain. ¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda. 2000, p. 21

De allí la necesidad de acompañar a estas mujeres en el proceso de reubicación e instalación en la ciudad, lo que implica un trabajo desde la subjetividad que en ellas está cargada de miedos, temores, rabias que deja la muerte de sus seres queridos y el cambio abrupto de vida, pero sobre todo la injusticia y la impotencia que dejan los hechos y sus consecuencias. En este caso, ese trabajo se hizo desde el teatro de mujeres, un espacio en el que fueron escuchadas al hablar de su tragedia, y en el que construyeron su relato y lo representaron tal y como lo sintieron. El teatro fue un “interlocutor” en este proceso, donde además de hablar de su historia y proponer escenas y vestuario, el teatro les devolvía los sueños y les brindaba saberes necesarios para habitar la ciudad:

Para mí, ahora la vida se divide en dos partes: el antes y el después. Saber que antes tuve un drama que fue muy fuerte, mas sin embargo, gracias al teatro La Máscara, conocí cosas nuevas, como civilizarme más, por ejemplo, aprender a hablar, porque sinceramente el vocabulario de allá [en el campo] es muy pesado, es como otro mundo, la ciudad lo prepara a uno para mundos diferentes que en el campo [...]

Los espacios de trabajo a partir de la subjetividad, desde el relato íntimo, se tornan cada vez más indispensables en contextos de guerra, invadidos por el miedo y el desencanto, ya que es el arte y en este caso particular el teatro de mujeres, el que posibilita decir lo que no se puede nombrar en otros escenarios. Tal y como ellas cuentan en la obra su relato personal partiendo desde su experiencia, allí

justamente está uno de los valores relevantes del teatro en este proceso, como ya se ha mencionado. Y desde ese lugar ha sido posible su construcción como seres políticos, donde cada una interpela y transforma el mundo en el escenario, asumiendo su angustia como punto de partida para la producción poética y política, con lo que además se fortalece no sólo un tejido social, sino el tejido de la democracia; así, no es “otro” el que habla por ellas (vana representación), sino ellas mismas las que recomponen su palabra para decir(se).

Como se puede ver en este canto con el que finaliza la obra, compuesto por una de las mujeres adultas del grupo:

*Buenas tardes, buenas tardes ¿Cómo están?
Este grupo de desplazadas aquí les vamo' a cantar.
Nos vinimos a Cali buscando protección
Y el maltrato que nos dieron, ay no es justo Señor.
Nos venimos a su tierra, no por nuestro querer.
Porque los alzados en armas, ellos nos hicieron correr.
Yo no soy de aquí, yo recién llegué
Estamos organizados en la Fundación Paz y Bien.
Habiendo tanta violencia y no lo quieren entender
Y los Derechos Humanos no nos quieren reconocer.
Paz para Colombia le pedimos por favor,
que no haiga más secuestro y tanta corrupción.*

*Al gobierno de Colombia, le queremos recordar,
que nosotras merecemos también un digno hogar.
Somos desplazadas, ay qué tristeza nos da,
que la guerra en Colombia, no se puede terminar.*

Respecto del montaje de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, es de anotar que el libreto de cada una ha sido propuesto por ellas en el acto de representarse a sí mismas, sin recurrir a lo escrito; es decir, ha sido elaborado y aprendido de memoria y por eso mismo, de alguna manera “al improviso”. No se trata de parlamentos fijos, en ellos pueden variar palabras o frases, respetando el sentido, por lo que el libreto es sólo una guía para la directora de la obra.

Si ha habido un factor importante en la realización de este trabajo ha sido la paciencia de la directora, al no tener la premura de montar o de mostrar resultados en un plazo determinado, debido a que en un comienzo era una propuesta personal de trabajo con mujeres en condición de desplazamiento forzoso; es decir, una propuesta que no estaba ligada en principio a un proyecto institucional con un tiempo determinado. Por otra parte, contar con un tiempo dilatado permitía que las integrantes del grupo poco a poco fueran tomando confianza en la directora, sobre todo si tenemos en cuenta la dificultad de confiar en *el otro*, debido a su condición de desplazamiento forzoso.

En ese tránsito de actoras naturales a actoras sociales, el teatro se convierte en media-

dor que les permite un espacio para elaborar y representar su drama, dándole una nueva lectura a su mundo. El proceso de montaje es una especie de laboratorio social y artístico que lleva a la directora a instalar formas atípicas de montaje, en las que el tiempo, el libreto y las actrices cambian con relación a las formas ‘tradicionales’ de montaje.

Lo que se monta, en últimas, más que una obra de teatro comúnmente entendida, con libreto y dramaturgia preestablecidos, es el resultado de un proceso vivido por y con ellas, en el que el teatro de mujeres es un nuevo lugar al que se han desplazado para hablar de su experiencia, “esa donde la cotidianidad está desbordada por la violencia” y donde las instituciones y el Estado se desdibujaban, perdiendo toda legitimidad¹¹. Al decir de la directora:

Ellas empezaban a contar y yo a tomar nota y en medio de esas historias había lágrimas, dolor y pausas, había que llevarles agua para que descansaran y respiraran y si no querían contar más pues que no contarán, al otro día y así. Esto dura más o menos un año, fue un proceso lento [...]

Por otro lado, una de las participantes dice:

[...] Cuando estábamos montando esta obra recién, yo no paraba de llorar y aquí

¹¹ OCHOA, Ana María. Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En: Signo y Pensamiento. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Volumen XXII N° 43 (julio- diciembre, 2003); p. 65.

en esta escena¹² yo ya no paraba de llorar, no sé, me llegaba tanto sentimiento y tantas cosas que ya a lo último ya no entendía por qué lloraba y así mismo pasaba en la presentación [...]

Actoras y actrices, realidad y ficción

Cada una se ha dado a conocer a través del personaje que representa en el teatro, son desplazadas y esa característica marca su identidad, tanto en el teatro como en la vida cotidiana. En dos escenarios —el teatro y la ciudad— se han enfrentado a un mundo desconocido que poco a poco han ido dominando: el de la actuación, en el teatro y en la vida cotidiana de la ciudad, como escenarios de palpables realizaciones. Porque si en el teatro hay ficción, representación, el como sí con el que el espectador se deja persuadir, en esta obra asiste a la ‘verdad’ de los acontecimientos vividos y contados por ellas en la gran metáfora del teatro. Estamos en la delgada línea entre verdad y ficción, entre personaperonaje y teatrealidad, motivo por el cual la obra no cuenta con un libreto que defina claramente un “reparto”, pues cuando una de las actrices falta a alguna función su parte puede hacerla o decirla otra mujer, o sencillamente ser suprimido para esa función en particular. En este punto surgen varios interrogantes:

¹²Escena 9: La invasión

¹³MINA, Jesús María. Escenario cotidiano, teatro de la vida. En: Revista Papel Escena. Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Cali. No. 8. (Enero- Diciembre, 2008); p. 96.

¹⁴ Se refiere al teatro La Máscara porque esa actividad fue realizada allí.

¿Son actrices de teatro o son actrices de su propio proceso? ¿Qué tanto actúan? ¿Dónde queda el “yo” del actor cotidiano y el del personaje? ¿Cuál es el espacio de las bambalinas y el de la escena en la vida cotidiana?¹³

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en el teatro de mujeres sus saberes cotidianos son dignificados y recordados por ellas con orgullo, máxime si sabemos que esas formas de vida son vistas como “culturalmente atrasadas” en el entorno urbano en el que, a título de ejemplo, el hecho de lavar la ropa o acompañar un muerto en su novenario o en el “chigualo” , tiene una consideración completamente distinta a la que se tiene en la ciudad:

Así se reunían en los pueblos a la hora de ir a lavar [...] 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 [...]

Tales formas de expresión, propias de su cotidianidad, cercanas al lenguaje teatral, son revertidas aquí en el lenguaje de las artes escénicas; podemos decir que el teatro las potencia, convirtiéndolas en actrices naturales, y es desde allí, desde donde ellas pueden leer nuevamente su mundo, creer en sus capacidades y darle valor a sus tradiciones. Esto toma

importancia porque incluso ellas mismas, al llegar a la ciudad, sienten vergüenza de sus tradiciones, de sus trenzas, de su acento al hablar, de sus vestidos. Entretanto, cuando se nombran “civilizadas”, hacen referencia a su nueva condición de ciudadanas como una nueva y mejor forma de ser con relación a su lugar de origen; pero civilizadas también al asumirse actrices dentro del teatro y al percibir cómo madura su actuación con el tiempo, sintiéndose ahora más preparadas:

Para mí, ahora la vida se divide en dos partes: el antes y el después. Saber que antes tuve un drama que fue muy fuerte, mas sin embargo, gracias a este lugar,¹⁴ conocí cosas nuevas, como civilizarme más, por ejemplo, aprender a hablar, porque sinceramente el vocabulario de allá es muy pesado, es como otro mundo, la ciudad lo prepara a uno para mundos diferentes que en el campo.

En la obra, las mujeres adultas hacen uso de lo que saben, de lo que tienen y conocen; en este caso su capacidad para componer o para cantar es elevada a la condición de denuncia, una forma de comunicar con su propia voz lo que tienen para decir. En ese sentido, el teatro de mujeres se convierte en lugar de resistencia frente a lógicas homogenizadoras en las que sólo caben haceres —domésticos o de economía informal— que van en detrimento de aquello que tenían en sus lugares de origen, justamente por la subvaloración que hay frente a lo que culturalmente poseen.

En ese orden de ideas, ser actor es transformar su mundo, hacerse a sí mismo, la palabra actor proviene de un verbo que implica

accionar, actuar y, en este sentido, el teatro de mujeres es un espacio político a través del cual se transforman y transforman la mirada del público frente a las desplazadas y al desplazamiento; pues si bien el público puede tener una idea a partir de los discursos que circulan en diferentes espacios, especialmente en los institucionales y en los medios de comunicación, enfrentar la representación escénica tiene otras implicaciones desde el orden estético, de la sensibilidad, tal como lo percibe una de las actrices:

Yo pienso que la gente llora por lo que nos ha pasado [...] le estamos mostrando que esto es lo que hemos vivido [...] le estamos mostrando que sí hay gente desplazada.

Por otra parte, no podemos dejar de lado el hecho de que el teatro de mujeres como medio de expresión artística también las enfrenta a un público que las admira y las aplaude, lo que ha hecho que se asomen a ciertas formas de “éxito” y “fama” en un pequeño círculo del arte teatral.

Si bien es cierto esta situación les ha servido para recuperar su autoestima, empoderándolas como mujeres capaces de hacerle frente a las contingencias de la vida, no se puede pasar por alto el riesgo de que sus sueños dejen de ser la fuerza y el impulso para la construcción de sus proyectos de vida, al convertirse en fantasía y deseos que quieren cumplirse por el azar y la suerte, más que por el esfuerzo y la dedicación. Un malentendido “éxito” que las lleva a soñar en ser grandes actrices de cine o de televisión, descontextua-

liza su lugar como actoras —sociales y teatrales— con su potencial artístico. Ejemplo de ello, esta declaración:

[...] Nosotras somos unas grandes actoras [...] podemos filmar o hacer una película o actuar en una película [...]

El sueño mío es ser otra persona el día de mañana [...] Un día dije que quería ser protagonista de novela [...] No es que sea yo, sino cualquiera, lo ven a uno y le pueden decir venga, uno no sabe.

Ante la dicotomía generada por el hecho de que si bien el teatro empodera también puede lindar con el desbordamiento de ciertas expectativas, surge una pregunta: ¿cómo manejar esas posibilidades que como actoras les brinda el teatro de mujeres, si se tiene en cuenta que recuperar sus sueños es un gran paso para la reconstrucción de sus vidas y que, paradójicamente, esa admiración y “éxito” que puede volverse en contra, es sumamente importante para la recuperación de su autoestima?

Conclusiones

El teatro de mujeres como herramienta debe acompañarse de componentes pedagógicos, sociales y políticos, pues de otro modo fácilmente las actoras pueden caer en la espectacularización de su situación de víctimas frente al público.

El teatro de mujeres brinda herramientas a las desplazadas en la recuperación integral

de su nuevo proyecto de vida en la ciudad, ya que no sólo es un espacio que posibilita la elaboración del duelo donde están presentes sentimientos como el miedo y la venganza, sino también la transformación de la experiencia del desplazamiento, el empoderamiento de las mujeres y la posibilidad de proyección en otros escenarios vitales.

Frente a su identidad como mujeres desplazadas, lo que cambia con el tiempo son las formas de entenderse y construirse como desplazadas; actualmente, ellas se nombran como mujeres desplazadas, actrices del Teatro La Máscara, una connotación que supera la acepción que el término en principio tenía.

El teatro de mujeres se convierte en un medio, más que en un fin, es decir, que el resultado de su acción no responde necesariamente a la realización de una obra artística, sino más bien a procesos que apropian la representación como factor de empoderamiento y transformación de las mujeres desplazadas —posibles actrices naturales— en actrices sociales y, por otro lado, sensibilizan un público frente a una situación cada vez más extendida como el desplazamiento y el adverso lugar de las mujeres en este. Es necesario entender que el arte, y en este caso el teatro de mujeres, no es enteramente responsable de la reconstrucción de la convivencia en lugares donde el diálogo y la negociación se hacen difíciles o tal vez imposibles; más bien, su práctica metódica reconstruye Sujeto y experiencia desde lugares diferentes como la pedagogía, por ejemplo, como opción ante los dictámenes de la muerte y el desencanto.

Como parte de lo que emerge del proceso, descubro en este método de sistematización un campo de posibilidades para que actrices(es) y directoras(es) puedan dar cuenta documentada de su labor artística a través del relato y la narración de las personas involucradas en el proceso creativo. Los tres enfoques en los que se sustenta la metodología, guardan relación con las formas de abordaje de la puesta en escena:

a. el cualitativo, centrado en la indagación densa de una experiencia particular, con la pretensión de adentrarse en ella para expandir sus significados, estaría ligado a nuevos sentidos que adquiere el abordaje de un texto dramático cada vez que se retoma en una nueva representación;

b. el participativo, en el hecho de reconstruir la experiencia desde diferentes puntos de vista, donde todas las participantes proponen sus relatos y argumentos, se hace similar en la forma como quienes participan de un montaje ofrecen a este sus conocimientos y habilidades particulares;

c. el hermenéutico que deriva de ese carácter participativo, donde “las actrices son interlocutoras de un diálogo, en el que la realidad está mediada y construida por el lenguaje”¹⁵, alcanza en el teatro su más alto grado al impulsar el diálogo interpretativo que propicia en la acción misma, las transformaciones que consolidan el personaje.

¹⁵ ZUÑIGA Escobar, Miryan. Estudios sobre experiencias significativas de Educación Popular de adultos en Colombia. Cali: Convenio U. del Valle – Colciencias. 1995; p. 3.

Este encuentro permitiría ir cerrando la brecha que existe entre arte e investigación, ya que la resistencia de algunos artistas para adentrarse en este campo debido a tener que enfrentar otras lógicas de pensar, hace que muchos procesos en el teatro no sean recogidos con el rigor que podría brindar una proyección amplia del trabajo en términos pedagógicos, por ejemplo, aplicables tanto en instituciones de carácter formal como en procesos educativos comunitarios, tal el caso que compete a este estudio.

Bibliografía:

BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Argentina: Alba editorial S.L Proeme. 2007.

CASTILLEJO, Alejandro. Poética de lo otro. Antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia. Bogotá: Arfo Editores Ltda. 2000.

CODHES, Desplazados: Rostros anónimos de la guerra. En Codhes Informa. Boletín N° 38. (Noviembre 2001)

———. Desplazados: Rostros anónimos de la guerra. En Codhes Informa. Boletín N° 38. (Noviembre 2001)

———. ¿Salto estratégico o salto al vacío? El desplazamiento forzado en tiempos de seguridad democrática. Resumen del informe 2009. En Codhes Informa. Boletín N° 76, (enero 2010).

———. ¿Consolidación de qué? Informe sobre desplazamiento, conflicto armado y derechos humanos en Colombia en 2010. En *Coches Informa*. Boletín N° 77, (Febrero 2011).

CONSTANTINI, Greta y MILANI, Paolo (E). El teatro de género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia. Medellín: Editorial LEALON. 2010.

FREIRE, Paulo. Pedagogía de la indignación. Madrid: Ediciones Morata, S. L. 2006.

FOKUS, THE MAGDALENA PROJECT Y CORPORACION COLOMBIANA DE TEATRO. Mujeres Arte y parte en la paz de Colombia. Bogotá: Impresol. 2008.

GARCÍA LORCA, Federico. Charla sobre teatro. Tomado de: <http://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001201.htm>

HLEAP, José. Sistematizando experiencias educativas. En: *Revista Latinoamericana de Educación y Política* La Piragua. México. No.16. (1996).

MEJÍA, Marco Raúl, AWAD, Myriam Inés. Educación Popular Hoy. Bogotá: Ediciones Aurora. 2003.

MINA, Jesús María. Escenario cotidiano, teatro de la vida. En: *Revista Papel Escena*. Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Cali. No. 8. (Enero-Diciembre, 2008).

MOTTA, Nancy. Las nuevas tribus urbanas en Cali: desplazamiento forzado y género. En: *La manzana de la discordia*. Cali: Centro

de Estudios de Género. Universidad del Valle. Año 1 No 2 (Diciembre, 2006).

OCHOA, Ana María. Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En: *Signo y Pensamiento*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Volumen XXII N° 43 (julio-diciembre, 2003)

RUIZ, María Cristina. El concepto de actor en la metasistematización: claves metodológicas para la interpretación. Cali: Texto inédito. Instituto de Educación y Pedagogía. Universidad del Valle. S/F

THE MAGDALENA PROJECT, Red Internacional de Mujeres de Teatro. 21-09-2011. Extraído el 21 de Septiembre de 2011 de <http://www.themagdalena-project.org/>

TOURAINÉ, Alain. ¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda. 2000.

UNIVERSIDAD ICESI Y TEATRO ESQUINALATINA. Gestos y Gestas. Jóvenes, teatro y comunidad. Cali: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad ICESI. 2009.

CORPORACION COLOMBIANA DE TEATRO. Expedición por el éxodo 2. Cultura y desplazamiento. Bogotá: IMPRESOL Ediciones LTDA. 2003

ZÚÑIGA ESCOBAR, Miryan. Estudios sobre experiencias significativas de Educación Popular de adultos en Colombia. Cali: Convenio U. del Valle – Colciencias. 1995.