

# *Desplazamiento, teatro de mujeres y nuevas actoras sociales\**

Luz Elena Luna Monart\*\*

Instituto Departamental de Bellas Artes

**Resumen:** *En este artículo se aborda el estudio de las relaciones, los aprendizajes, las experiencias y las proyecciones surgidas en el proceso de montaje de la obra Nadie nos quita lo que llevamos por dentro, trabajo realizado a partir de las vivencias de un grupo de mujeres desplazadas del Pacífico colombiano, a principios de la década pasada. Se pretende aquí dar cuenta de la importancia que el teatro de mujeres ha tenido en la construcción de las subjetividades de las participantes, 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, las conclusiones del trabajo ponen de presente la importancia y aun la urgencia de usar eficazmente los aportes del arte, particularmente el teatro de mujeres, en procesos de educación popular.*

**Palabras claves:** *Actoras sociales y actoras naturales, desplazamiento, educación popular, subjetividad, teatro de mujeres.*

## **Displacement, Women's Theater and New Social Actors**

**Abstract:** *This article approaches the study of the relationships, the learning experiences and the projections stemming from the process of staging the play No one can take away what we've got inside, work carried out on the basis of the lived experiences of a group of displaced women from the Colombian Pacific at the beginning of the past decade. It shows the importance women's theater has had in the construction of the subjectivities of the participants, as a fruit of a process in which artistic labor becomes a pedagogical and political tool, which contributes to the construction of significant know-how for formulating new life-projects. On the basis of the analysis of the play and the process, the conclusions emphasize the importance and even urgency of using artistic means, specifically women's theater, in processes of popular education.*

**Key words:** *social actors, natural actors, displacement, popular education, subjectivity, women's theater*

## **Introducción**

Hace aproximadamente siete años, Lucy Bolaños, directora del Teatro *La Máscara* de Cali, viene desarrollando un proceso artístico con un grupo de mujeres desplazadas de la Costa Pacífica que empecé a conocer de cerca por inquietudes surgidas de mi ejercicio docente en la Facultad de Teatro de Bellas Artes. Del acercamiento a este trabajo fue surgiendo una estrecha relación con el grupo de mujeres desplazadas y con las personas que orientaban este proceso, lo que dio lugar más tarde a la investigación titulada “Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres”.

Como mujer, como madre y como pedagoga, con inquietudes que siempre he llevado conmigo en medio de eso que podría llamar un exilio de género culturalmente establecido, eran muchas las preguntas que me surgían a partir de este acercamiento y de entre ellas aflora la que da el impulso a la construcción de mi objeto de estudio: ¿Cuál podría ser la función del teatro hoy en la sociedad colombiana? Esta pregunta, cuyo trasfondo político es insoslayable, permite establecer una relación estructural entre teatro, política y pedagogía. De ahí también mis inquietudes desde el ámbito de la educación popular, ese lugar en el que docencia y arte han de cobrar un significativo valor por su labor en la recomposición social.

Aquí es necesario aclarar que cuando me refiero a sociedad colombiana no hablo del país que mal que bien va a la escuela y anda calzado; hablo de ese país en guerra, en el que más de la mitad de la población vive en la miseria y en condiciones in-

\*El presente artículo es producto de la investigación realizada para el trabajo de grado de maestría titulado “La construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres”. Esta tesis fue calificada como meritoria. **Recibido el 27 de octubre, aprobado el 15 de noviembre**

\*\*Comunicadora social y periodista, énfasis audiovisual, Universidad del Valle. Magister en Educación Popular, énfasis en Educación Popular y Desarrollo comunitario de la Universidad del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Dirección electrónica: [lunamonart@yahoo.es](mailto:lunamonart@yahoo.es)

dignas, en el que las mujeres son las que crían a sus hijos e hijas, mientras los hombres mueren en la conflagración y si sobreviven en otros lugares fácilmente se desentienden de la labor de la crianza y la manutención de sus hijos y su familia. Y desde ese lugar, hablo de nosotras las mujeres y de todas las desterradas, como diría Martha Vélez, las que hemos sido expulsadas de nuestros territorios para habitar otros, ajenos, desconocidos y poco solidarios.

Desde estas preguntas y cavilaciones me adentro en la sistematización de la obra “*Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*”, el primer montaje que realiza este grupo de mujeres desplazadas que tienen por nombre “Aves del Paraíso”. Esta obra cuenta el momento de la huida y la llegada a la ciudad. La observación parte de lo que el teatro de mujeres les provee, como ámbito desde el cual se expresan, no sólo con su voz, sino también a través del cuerpo, un espacio que les brinda la posibilidad de hablar de ellas mismas, de su tragedia, de su condición como mujeres desplazadas dentro de la ciudad. De ahí que la investigación pretenda indagar: ¿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?

Para la sistematización, teniendo en cuenta que desarrollo un trabajo desde el teatro, me hago a un método centrado en un enfoque cualitativo, participativo y hermenéutico<sup>1</sup>, que desarrolla potencialidades en los sujetos a partir del relato, de la narración de la historia personal y colectiva y, por tanto, de la escucha del *otro*, que es a mi parecer, una forma de indagar que tiene mucho que ver con el universo de la pedagogía y del arte, entendido en sus formas de creación relacional, indispensables para la socialización. Este relato social, construido a partir del teatro de mujeres, se convierte en mecanismo importante y necesario para entender y darle sentido a

<sup>1</sup> Este enfoque es construido por el Grupo de Investigación en Educación Popular, del Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle —IEP— y parte de la experiencia en el trabajo de la Educación Popular, desde un reconocimiento por el otro, donde sea posible dialogar y negociar asumiendo diferentes miradas y puntos de vista. No se trata en ningún modo de evaluar el proceso, sino de entender la importancia que tuvo para las que participaron en él, lo que brindó, lo que brinda y lo que brindará en el futuro dicha experiencia.

la experiencia social vista desde la esfera afectiva, sensible, en un mundo cada vez más difícil de abordar sólo desde la racionalidad.

### **El teatro de mujeres**

Al hablar de teatro de mujeres hacemos referencia al quehacer teatral a partir de las propias experiencias de las mujeres, al proceso de hacer visible su voz, su participación real en el trabajo escénico, generando una reflexión sobre su propia vida: sus historias, sus tradiciones, sus creencias. El concepto es trabajado aquí, a partir de la definición dada por “Magdalena Project”, Red Internacional de Mujeres en Escena, conformada por personas del mundo entero, con el interés de visibilizar el trabajo de las mujeres en la escena. 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, dándole voz a sus inquietudes y sus identidades, convirtiéndose en un instrumento de denuncia y sensibilización para el público (The Magdalena Project 2011).

Es desde este sentido que se nombra el teatro de mujeres y se propone como una herramienta pedagógica en el campo de la Educación Popular, especialmente con mujeres desplazadas. Este teatro realiza un trabajo desde la subjetividad y desde los imaginarios, permitiendo en el mismo proceso de montaje, poder tomar distancia sobre las experiencias personales y re-significarlas para convertirlas en un impulso de vida que las empodere política, social y culturalmente en su nuevo contexto ciudadano.

### **Contexto del desplazamiento de las mujeres del grupo Aves del Paraíso**

Lo primero que llama la atención de las mujeres afrodescendientes que conforman el grupo *Aves del Paraíso*, es el contexto geográfico de proveniencia —Costa Pacífica colombiana— donde la geografía y el ambiente propios de la región, ellos dan elementos para entender muchas de las costumbres y formas de construirse la vida: las viviendas, el nivel educativo, los haceres domésticos y de subsistencia, y lo relacionado con los *procesos de comunicación*, arraigados en diversos aspectos discursivos y for-

madores del *cuerpo* —tanto individual como colectivo—; procesos ligados, por ejemplo, a las formas de socialización a través de los *actos de habla* —en una región en la que la oralidad prima sobre cualquier otro tipo de enunciación comunicativa-expresiva<sup>2</sup>—; a los modos de afincarse en el espacio o de relacionarse con el tiempo en la cotidianidad doméstica, por citar algunos.

Tales consideraciones, que parten de una mirada sobre la interacción de las mujeres afrodescendientes en entornos marcados por una profunda estigmatización social, racial, económica y de género, se adentran en la comprensión de sus formas de interlocución con esos entornos geográficos, políticos, urbanos, educativos, entre otros, para dar cuenta de la forma como la expresión de esos cuerpos, de esas mujeres, se sitúa —adquiere otra situación— en principio en un diálogo con su nuevo emplazamiento: la ciudad, Cali, y particularmente el Distrito de Aguablanca, en el sector oriental de ésta.

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, a tal punto de ser 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 a la zona oriente de la ciudad, se evidencia en: el desempleo (48%), la pobreza, la marginalidad, el hacinamiento, la ausencia de servicios de salud, la deserción escolar (siete de cada diez estudiantes desplazados se retiran de la educación formal y uno de cada tres que continúan se retiran por razones económicas). (CODHES 2001):

Según el Registro Único de Población Desplazada, Sipod, el desplazamiento forzado en la región del

<sup>2</sup> Al hablar de oralidad no solamente nos referimos a la emisión vocal de la palabra, sino al 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), 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.

Chocó, fue particularmente crítico en los años 2000, 2001 y 2002, —en 2000, se registraron 25.383 personas expulsadas, en 2001 fueron 16.061 y en 2002 fueron desplazadas 17.601 personas— cuando grupos de autodefensa penetraron en zonas de dominio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia —FARC— registrándose intensos enfrentamientos, en los cuales la población civil quedó en medio de la confrontación (Diagnóstico Departamental Chocó 2010).

Al llegar a la ciudad, la calidad de vida de la población desplazada cambia, merma en comparación a 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. Según las cifras registradas por el Sistema de información CODHES:

Como lo advierte la Comisión de seguimiento a la Política Pública sobre desplazamiento forzado, la mayoría sobrevive entre la indigencia y la pobreza. El 97.6% de los hogares inscritos en el RUPD están por debajo de la línea de pobreza, mientras que los no inscritos esa proporción es del 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).

En el caso de estas mujeres, el albergue o lugar de paso donde se aloja la población desplazada al llegar a la ciudad, fue la Fundación Daniel Guillard, ubicada en los Lagos I, en el Distrito de Aguablanca. Allí llegaron entre los años 2000 y 2002, instalándose en “cambuches” improvisados de plástico y madera. Ese lugar no fue un lugar de paso, sino que fue su lugar de vivienda durante más de 4 años, lo que deja ver su situación en cuanto a la respuesta tardía del gobierno para la protección de los derechos básicos.

### Consideraciones metodológicas

A partir de los elementos arrojados por la observación del contexto de proveniencia de estas mujeres desplazadas, los testimonios y los datos cualitativos compilados para el análisis de esta in-

vestigación, se recogieron a través de un modelo de sistematización que como ya se mencionó, acude al relato como elemento que condensa simultáneamente aspectos tales como:

- a). La recolección de la información,
- b). El empoderamiento de las mujeres a partir de la conciencia que van creando en la medida en que enuncian la experiencia y
- c). La conformación de subjetividades en lo que podríamos llamar un “ser- haciendo” con la información recogida mediante la metodología aplicada, se obtiene la documentación necesaria para el análisis, a partir de tres núcleos temáticos.

Para ello se propone de nuevo y en primera instancia, la presentación de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*<sup>3</sup> —cinco años después de su última presentación—. Posteriormente se realiza un taller-foro con las mujeres, partiendo de que ya hay un camino allanado durante dos años de trabajo y acercamiento a ellas. Dicho taller está diseñado a partir de herramientas audiovisuales, haciendo uso del material de video con el que se cuenta y otras propias del oficio teatral<sup>4</sup>. Tal diseño surge teniendo en cuenta que estas herramientas permiten trabajar a partir de la oralidad, una forma de expresión propia de su cultura afrodescendiente siendo uno de los aspectos más relevantes en ellas, ligado a lo corporal, a la danza, al baile y a los cantos; y por otro lado era necesario crear un taller que permitiera trabajar con las tres mujeres adultas que son analfabetas *funcionales*<sup>5</sup>, porque ellas han construido sus propias formas de escribir y de crear los cantos, poemas, décimas y arrullos.

Las actrices que participan de este proceso de sistematización son:

<sup>3</sup> Obra presentada en Julio de 2010 en el “Encuentro de Mujeres Poetas” en Roldanillo, Valle.

<sup>4</sup> El material de video con el que se trabajó el taller, activador del relato, corresponde a uno de los últimos ensayos, previos al estreno de la obra.

<sup>5</sup> En este caso el analfabetismo de estas mujeres es una forma bastante precaria de lecto escritura aprendida desde el empirismo y la necesidad de subsistir en lo cotidiano. Es necesario aclarar que el analfabetismo en estas mujeres adultas no representa un obstáculo para lo que ellas tradicionalmente saben hacer: lavar, cocinar, cantar, pescar, componer décimas, cantos, arrullos, rezar en velorios y entierros, incluso actuar en las obras, teniendo en cuenta que son mujeres que tienen entre 55 y 60 años de edad, pues se defienden, como ellas mismas lo dicen, aunque reconocen que es una falencia que se acentúa en la ciudad.

- Actrices: Trece mujeres afrodescendientes víctimas del desplazamiento forzoso, provenientes de diferentes sectores del Pacífico Colombiano. Son 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 el año 2004.
- Orientadoras del proceso: las personas que han estado en todo el proceso teatral con las mujeres *Aves del paraíso*, acompañando, orientando y dirigiendo las obras, los eventos y los viajes en los que han participado. Son tres: Lucy Bolaños, Susana Uribe, Antonio Cadavid.
- Generadora: Es 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 en el 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 monta hace aproximadamente seis años, con el fin de reflexionar sobre este proceso vivido a través del teatro de mujeres

## Desplazamiento y teatro de mujeres, una mirada interpretativa

### *Un trabajo desde la subjetividad*

La obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, es el relato del sentimiento de estas mujeres frente al desplazamiento, relato que recoge las palabras que no se podían nombrar en ningún otro lugar, pero contradictoriamente, era de lo único que podían hablar: su cuerpo hablaba de la violencia que sufrieron, sus ojos dejaban ver el terror y el miedo que genera el horror de la tragedia, su acallamiento era la huella de los culpables:

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 [...]

A partir de este testimonio de la Hermana Alba Stella Barreto, puede verse como el teatro de mujeres se convierte en ese espacio en el que recuperaron la palabra, porque eran mujeres sin voz, dándoles la posibilidad de sanar su cuerpo a través de la expresión corporal, sin el temor a ser estigmatizadas o amenazadas. Asimismo, el testimonio de una de las mujeres adultas del grupo, deja ver la necesidad de espacios para hablar de lo que ha pasado, para hablar de ellas mismas, de la incertidumbre, y de lo cotidiano, es decir, de espacios para “relajarse”:

[Lucy] nos fue dando como mucha dulzura y nos subió mucho la autoestima y nos dijo: ustedes son capaces, ustedes son unas mujeres muy inteligentes y yo las necesito para que trabajen conmigo en el teatro *La Máscara*, además nos dijo que es un espacio muy lindo donde nos íbamos a relajar, entonces a nosotras nos gustó porque ese espacio lo estábamos buscando [...]

El trabajo desde la subjetividad en este proceso de reconstrucción de sus vidas, implica reconocerse nuevamente en un nuevo contexto, y es desde ese lugar donde parte el trabajo en el teatro de mujeres, fortaleciendo su autoestima y la posibilidad de creer en ellas; encontrando otras posibilidades de sobrevivir a la experiencia sufrida, un espacio que les da un lugar propio después de haber sido desplazadas. Tal vez por esto, cuando ellas hablan del teatro lo nombran como el espacio que las salvó, el lugar donde fue posible que las escucharan, construir su relato y representarlo, tal cual como ellas lo sintieron. Se podría decir que el teatro fue un interlocutor en este proceso, donde no sólo hablaban de su historia, sino que también proponían escenas, vestuario, a la vez que el teatro le devolvía los sueños y les enseñaba los saberes necesarios para habitar la ciudad, como lo dice el relato de una de las mujeres:

Con la obra de teatro supimos que ahora sí, alrededor del mundo entero muchas personas nos ven y por eso le doy muchas gracias a doña Lucy, Susana y a todos porque nos han despertado la autoestima. Yo iba a coger un micrófono y yo temblaba y ahora

no, yo hablo con la gente, le miro la cara, los miro a los ojos. El teatro nos dio mucha fuerza, mucha fortaleza, mucha sabiduría. Veo que en el colegio de mis nietos nos admiran porque siempre me buscan para que vayan y me preguntan y los niños también me hacen preguntas... yo me siento como grande, como que esto sí ha sido un éxito para nosotras.

Para las más jóvenes, en principio no hay conciencia del desgarramiento sufrido por el desplazamiento, es el tiempo y la permanencia del trabajo desde el teatro de mujeres donde aflora esta toma de conciencia, al escuchar una y otra vez el relato contado por las mayores, mientras veían a su madre, a su abuela deshacerse en llanto. Esa conciencia se hizo visible en palabras con el tiempo, ahora que estas jóvenes hablan sobre su proceso en el teatro, teniendo la posibilidad de verse siete años atrás a través de un video que les muestra la obra en un momento en que eran aún niñas, “caen en la cuenta” del dolor de su madre y la reconocen como aquella mujer que cuidó de sus hijas(os) en una etapa de suprema adversidad:

Cuando estábamos niñas, lo que les pasó a ellas, nosotras no lo sentimos, pero ahora que hicimos el papel de nuevo en Roldanillo<sup>6</sup>, como que nos ponemos en los zapatos de la mamá y decimos: no, eso le pasó a mi mamá, es duro y siempre que uno escucha un disparo uno dice: no, eso le pasó a mi mamá.

A partir de la traducción de su mundo, donde se encuentran los miedos, las ansiedades, las fantasías, la construcción de sí mismas y de los otros(as) es posible la creación del lenguaje teatral, donde son actrices de su propia historia, desde la representación teatral hasta la construcción de un lugar propio dentro del orden social, un lugar diferente que no sea el de la violencia, el de la muerte, el del desprecio, y el de la exclusión. El impulso de querer convertir ese dolor y denunciarlo hace que el relato cumpla su papel transformador y político, cuando las actrices de este proceso se hacen Sujetos y actrices sociales a través de la participación activa en el montaje de la

<sup>6</sup> Julio 2010, “Encuentro de Mujeres Poetas” en Roldanillo. Se presentan cuando habían pasado cuatro años después de la anterior presentación de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*.

obra, de la presentación de la misma ante un público que se sensibiliza frente a su situación. Tal como lo dice Touraine (2000):

El mundo no es. El mundo está siendo. Como subjetividad curiosa, inteligente, interferente en la objetividad con la que me relaciono dialécticamente, mi papel en el mundo no es sólo el de quien constata lo que ocurre, sino también el de quien interviene como sujeto de acontecimientos (Touraine, 2000, p. 88)

Ellas interpelan y transforman 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, en este caso no es “otro” el que habla por ellas, sino ellas mismas las que recomponen su palabra para decir(se). Así lo deja ver 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.

### ***Lo pedagógico-político en el teatro de mujeres***

Por otro lado, la intención de Lucy Bolaños, la directora del Teatro La Máscara, de trabajar a partir de los saberes de estas mujeres afrodescendientes,

con el fin de aprovecharlos para el montaje de una obra teatral, es lo que inicia este proceso, pero tal vez uno de los factores más importantes que permitió la realización de este trabajo, fue la paciencia de la directora al no tener la premura de montar o de mostrar resultados en el mediano plazo, debido a que era, en un comienzo, una propuesta personal, es decir, no ligada a un proyecto institucional con un tiempo determinado. De la misma manera, 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, según lo anota la Hna. Alba Stella Barreto:

Lucy pasó mucho tiempo viniendo porque es que ellas no le van creyendo a todo el mundo de una, pero Lucy es amiga mía, y yo me volví para ellas en una persona que les da seguridad. Lucy venía los jueves, luego ya fuimos sacando un grupo y les preguntamos: ¿a quién de ustedes les gustaría trabajar con el teatro? [...]

En este sentido, si se compara con la forma de montaje de obras teatrales en otro tipo de contextos, más ligados al campo artístico donde la obra es el fin y no el medio como ocurre en el campo de la Educación Popular, se encuentran rasgos atípicos como son:

El método de escritura del libreto, en el que no hay parlamentos fijos, donde se pueden variar palabras o frases, respetando el sentido, entonces el libreto es sólo una guía para la directora de la obra.  
 El tiempo de montaje, en este caso de aproximadamente un año. Tiempo necesario para dejar que las lágrimas se convirtieran en escritura escénica, como lo deja ver una de las integrantes del grupo Aves del Paraíso:

[...] Cuando estábamos montando esta obra recién, yo no paraba de llorar y aquí en esta escena yo ya no paraba de llorar<sup>7</sup>, 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.

Este tipo de espacios de trabajo a partir de la sub-

<sup>7</sup> Hace referencia a la última escena de la obra: la invasión.

jetividad que brinda el teatro de mujeres, abordados desde el relato íntimo, cada vez se tornan más indispensables en contextos de guerra, invadidos por el miedo y el desencanto, ya que el arte y en este caso particular el teatro de mujeres, brinda la posibilidad de decir lo que no se puede nombrar en otros escenarios. Por esto, desde el ámbito pedagógico en la Educación Popular, es imperativo encontrar otras formas de trabajo que fortalezcan más la esfera emotiva que coadyuva a elaborar la reconstrucción del tejido social, ya que:

Una cultura política no remite únicamente (aunque obviamente también lo hace) a la necesidad de reestructurar lo público desde una reinención de la institucionalidad política, sino también a la necesidad de reestructurar un orden de la intersubjetividad que no sea el de la violencia, es decir, posibilitar un tipo de reconocimiento del otro, que no sea el de la sospecha. Lo anterior no tiene que ver sólo con las tramas del poder en lo público, tiene que ver con lo personal, como un sentido complejo de experiencia donde el poder es una de sus dimensiones, pero no la única y no necesariamente la que prima en ciertos momentos (Ana M. Ochoa, 2003, p. 66).

#### *Mujeres desplazadas: nuevas actoras —sociales y teatrales*

Es necesario aclarar que hablar de actoras, en este caso, es abordar dos categorías correlacionadas que les propician un juego de identidades, construido a partir de las potencialidades que el teatro de mujeres les brinda, artística y socialmente.

Como “actoras” de teatro: cuando suben al escenario para representar un personaje que han ido construyendo en la medida en que conocen el lenguaje y las lógicas propias del quehacer teatral, 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.

Como actoras sociales: cuando el escenario teatral se convierte en el espacio de representación de su drama, sus miedos y su vida cotidiana, permitiéndoles una nueva lectura de su mundo.

Con respecto al proceso de montaje de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, es de

anotar que el texto del libreto, lejos de ser ficticio o “basado en hechos reales”, es la realidad tal como ellas la contaban, es la recuperación de la experiencia a partir de sus relatos y acciones que poco a poco fueron hilando para la creación del texto dramático, como lo relata una de las mujeres jóvenes del grupo:

Esta escena de la llegada a la ciudad<sup>8</sup>, pues en sí es como muy nostálgica [...] Era a la vez asombro, pero también mucha tristeza porque había dejado todo, venía de un trauma, no alcanzaba a salir de allá, de todo el ajetreo, de los tiros, para llegar a otro lugar más violento, porque para mí era muy violento todos esos ruidos que se escuchaban y aparte de todo veo un loco. Yo en mi vida había mirado un loco, yo pensé que me iba a dar con ese garrote, yo sólo miraba un garrote cuando mi mamá me iba a dar. Me dio mucho miedo, yo venía de tanta agresividad que lo primero que me paso por la mente fue: no, esté me va a dar. El impacto fue muy fuerte.

Como mujeres, ellas 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, donde el teatro de mujeres se convierte en un mediador en el proceso de asimilación de su nueva vida urbana, un espacio de liberación, a partir de la representación de sus vivencias, recuperando el valor de lo cotidiano en estos procesos, es decir: dándoles el poder, las herramientas y el espacio para decir como actoras sociales, lo que como desplazadas en un rincón de la urbe jamás podrían decir, como lo dice una de las mujeres adultas, integrantes del grupo:

[...] Gracias a Dios llegamos al teatro *La Máscara* donde nos han brindado apoyo y hemos podido nosotras demostrar el sentimiento porque de otra manera nosotras no podíamos haber sido escuchadas, y nadie podía sentir lo que nosotras llevábamos por dentro.

El trabajo a partir de sus propios relatos hace que a través del teatro de mujeres, sus saberes coti-

<sup>8</sup> La actora se refiere a la escena 6 “La ciudad” de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*

dianos son dignificados y recordados por ellas con respeto, teniendo en cuenta que esas formas de vida son vistas como formas “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”<sup>9</sup>, tiene una consideración completamente distinta a la que se tiene en la ciudad. Tales formas de expresión propia 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 actoras naturales, y es desde allí, desde donde ellas pueden leer nuevamente su mundo, creer en sus capacidades y darle valor a sus tradiciones, tal como lo afirman ellas:

Así se reunían en los pueblos a la hora de ir a lavar<sup>10</sup> [...] 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 [...]

[...] Cuando yo iba a una novena no dormía porque había uno que empezaba a echar chistes y yo me le sentaba en medio de las piernas y hasta que no blanquiaba el día yo no me levantaba.

[...] Yo dije allá en Bogotá<sup>11</sup> una canción que había sacado para ir: *Buenas tardes Bogotá/ buenas tardes como están, / tres mujeres desplazadas y aquí le vamo' a cantar...* Esa canción está en la obra y yo la compuse en una noche [...]

Las mujeres adultas hacen uso de lo que saben, de lo que tienen y conocen; en este caso su capacidad para componer, para cantar, es elevada a la condición de denuncia, de 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 hace de lo que culturalmente poseen.

<sup>9</sup>Ritual de velación de los niños y las niñas menores de siete años, propio de la Costa Pacífica.

<sup>10</sup>Hace relación escena 1: La décima, de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*

<sup>11</sup> Foro de Expedición por el Éxodo III

Vemos como el teatro de mujeres como herramienta pedagógica en procesos de Educación Popular hace visible esa mujer que poco a poco en la ciudad de Ilegada se convierte en actora social que transforma políticamente su contexto, ya que aún en las condiciones más adversas logra sobrevivir y hacer frente a la carga de responsabilidades que en su situación debe asumir. Situación que se agrava si tenemos en cuenta que las mujeres han sido históricamente tenidas por actoras débiles, mirada que para nada las valora en tanto no da cuenta de la realidad que enfrentan en su diario vivir, pues en este caso, además de luchar con el estigma de ser desplazadas, afrodescendientes y sin recursos, deben enfrentar el machismo presente en muchos contextos sociales en la ciudad.

[...] Nos quedamos durmiendo esa noche allí, tendimos un poco de plásticos y nos tiramos y una zancudiza, ¡Santo Dios! Así que las mamás no dormimos, venteando los hijos toda la noche para que no nos los fueran a matar esos zancudos. Esa noche la gente de por allí fueron muy atentos, nos dieron un poco de cabezas de tilapia, de arroz, nos dieron unas ollas de aguapanela, pan.

Cuando llegaron los policías ya estamos llorando de hambre y mi mamá vino a sacar las galletas y no la dejaban pasar, entonces mi mamá les dijo: vea déjeme pasar que es para mis hijos que están llorando de hambre, ella entró y sacó únicamente el tarrito de las galletas, eso fue lo único que sacó y entonces era uno para ella, una para mí, una para cada uno de mis hermanos y mi mamá nos fue repartiendo uno a uno.

### **El teatro de mujeres y el espectáculo: proyecciones y limitaciones para el proyecto de vida.**

La situación propiciada por el teatro de mujeres, como medio de expresión artística que las enfrenta a un público que las admira y las aplaude, ha hecho que asomen su mirada a ciertas formas de “éxito” y “fama” en un pequeño círculo dentro del arte teatral<sup>12</sup>. Este hecho ha propiciado, por un lado, la reconstrucción de sus vidas en la ciudad, empoderándolas como mujeres capaces de hac-

<sup>12</sup> Al pertenecer a un teatro con reconocimiento nacional e internacional en el trabajo que se realiza desde el teatro de mujeres y el teatro de género, lo que les ha permitido viajar a otras ciudades y países.



erle frente a las contingencias de la vida. Pero por otro lado, no se puede soslayar el riesgo que corren de que sus sueños dejen de ser la fuerza para la construcción de sus proyectos de vida, ya que un malentendido éxito puede llegar a convertirse en fantasía que descontextualiza su lugar como actoras —sociales y teatrales— con un gran potencial artístico, atraídas por ser grandes actrices de cine o de televisión, como por ejemplo, cuando dicen:

[...] Yo me siento capacitada para protagonizar una novela, cualquier cosa, hacer una película [...]

En diez años no estamos aquí, estamos en Nueva York [...] Qué tal que lo pasen a uno por Caracol<sup>13</sup> representando “Mujeres arte y parte para la paz de Colombia”, mujeres desplazadas y entonces salga yo, con un pelo largo... Ay, sí, yo actuando en una novela en Caracol.

No podemos dejar de ver que esta situación afecta las relaciones del grupo de teatro y la solidaridad construida en medio de la contingencia y del trabajo grupal y propositivo realizado a través de la creación colectiva en el teatro de mujeres. Así lo refieren las personas que orientan actualmente el grupo de teatro:

[...] Han perdido la humildad, especialmente las mayores que eran las que más mostraban esa humildad. Fue como si dijeran, después de ir a Bogotá: ya fuimos a Bogotá y nos volvimos estrellas.

[...] Les hicieron *casting* a la mujer uno, mujer dos, mujer seis y el papel se lo llevó la finada mujer catorce, lo que dio para quebrar la relación de ellas con las demás. La mujer catorce se volvió una diva: llegaba tarde, cuando no quería hacer nada, no hacía nada, fue una época difícil donde tuvimos que tener mucha paciencia. No solo fue la película<sup>14</sup>, sino que después realizaron dos documentales más con ellas y eso las puso un poco más difíciles, por no decir insoportables.

Si bien es cierto el teatro logró recuperar sus sueños y la confianza, como un paso indispensable para su transformación, por otro lado habría que decir que esos sueños de grandes actrices de cine y televi-

<sup>13</sup> Canal privado de televisión de la Cadena Radial Colombiana.

<sup>14</sup> Película colombiana *Perro come perro*

sión, están ligados a la suerte o al hecho de que alguien se los realice, opacando visiones prospectivas más aterrizadas, relacionadas con posibilidades más cercanas a sus capacidades que exigen una lucha y un esfuerzo personal por lograrlos. Atrapadas en sus sueños de grandes actrices, pueden ver obstaculizada la promoción de acciones en su contexto para movilizar propuestas que les permitan mejorar su calidad de vida desde el punto de vista económico. Ante la dicotomía generada por el hecho de que si bien el teatro empodera, también su acción puede llegar a 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?

Para que el teatro de mujeres se convierta en ese espacio de lucha política, la reflexión no sólo debe tocar el tema del desplazamiento, sino también la estructura política de la sociedad; ya que no basta con la denuncia de las injusticias, que es bastante, sino con pensar y tener como finalidad la tarea de transformar la perspectiva desde la que el Estado asiste a las mujeres desplazadas, ya que la justicia social antes que hablar de cosas materiales, debe estar centrada en procesos sociales que enfatizen sobre los derechos, las oportunidades y la autoestima (Young, 2000, p. 48). Y es que calidad de vida también está íntimamente ligada a los desempeños y proyecciones de la población desplazada, al “hacer” y “ser” y esto es lo que, según la antropóloga Donny Meertens (2007), una política pública diferencial para la población desplazada debe tener en cuenta, en cuanto al tema del empoderamiento y los mecanismos de autonomía y subsistencia de esta población. (Meertens, 2007, pp. 229-230).

Su condición de mujeres víctimas y la actitud de asistencialismo, es reforzada en parte por las formas como el Estado Colombiano maneja la problemática del desplazamiento, pues las políticas públicas que se vienen manejando, en lugar de brindarles condiciones que les permitan su autonomía, tanto emocional como material, les genera condiciones de dependencia. Es decir, pensar en las formas cómo

una población que viene de sectores rurales, podría aportar a las lógicas de convivencia urbana y de qué manera esta población desplazada podría resolver su situación laboral, sin que ello vaya en detrimento de su acervo cultural y su calidad de vida. Y es que esta sociedad en el campo laboral, no les brinda posibilidades cercanas a sus saberes propios de sus lugares de origen. Esto termina siendo una limitante especialmente para las mujeres que se desplazan siendo adultas mayores de 50 años, pues el cambio de lugar sumado a la adquisición de nuevos saberes resulta bastante traumático, afectando su calidad de vida en la ciudad hasta el punto de no poder resolver sus necesidades básicas.

De allí que en parte, su condición como mujeres desplazadas represente para ellas “ciertas ventajas”, pues lo que tienen, que no es más que una precaria calidad de vida, en los lugares más marginados de esta ciudad, ha sido posible gracias a su condición de mujeres desplazadas: vivienda, educación, atención en los hospitales y Centros de salud. Así lo refiere la Hermana Alba Stella Barreto:

[...] Ellas están agarradas de eso, tienen que parecer desplazadas, muchas veces me decían: es que la gente dice que no tenemos cara de desplazadas y yo les decía: están diciendo la verdad, ustedes no tienen cara de desplazadas y qué bueno que les digan eso, a lo que ellas respondían: No, nosotras sí somos desplazadas.

Y por otro lado, lo que en gran parte ellas han logrado a través del teatro de mujeres, ha sido también por su condición de desplazadas: participación en eventos que trabajan la temática del desplazamiento, el hecho de viajar a otras ciudades y países, talleres, el reconocimiento que tienen como grupo de mujeres desplazadas que pertenecen a un grupo de teatro de mujeres, la participación en talleres, gracias al aporte de instituciones no gubernamentales, dentro y fuera del país que trabajan con esta población. Esto deja ver la urgencia y la importancia de que el teatro de mujeres sea usado como herramienta pedagógica para el empoderamiento de ellas como mujeres autónomas que luchan y defienden sus derechos.

Entonces, eso que les brinda el teatro de mujeres frente al reconocimiento y el valor a sus tradiciones,

frente a la recuperación de sus sueños y la elaboración del duelo, las sumerge en una dicotomía frente a su identidad fuertemente marcada por el hecho de ser mujeres desplazadas, víctimas de un suceso donde ellas mismas se definen a partir de lo negativo, desde un estigma que las deja en un lugar de victimización, donde no es posible que se asuman como ciudadanas autónomas dentro de esta ciudad. Esta es la descripción que hace Lucy Bolaños, directora del montaje de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*:

[...] Les falta asumir que tienen un potencial artístico para que algunas se dediquen a la gestión, proyectarse como mujeres artistas también y no aprovechan esta red que hay de negritudes y quieren que uno mismo les haga la parte de gestión, no aprovechan, yo les digo, vayan y se inscriben allí [en la Gobernación]

A propósito de lo anotado por la directora, surge la inquietud sobre una forma de comportamiento frente a la condición de desplazadas, proceder que en principio podría calificarse de negligente, pero que a la vez devuelve una pregunta acerca del trabajo realizado desde el teatro de mujeres: ¿qué herramientas para la acción como colectividad les ha dado el proceso llevado a cabo? ¿Les permite este gestionar por sus propios medios, procesos para la cualificación de sus vidas? Estas preguntas nos llevan a tener en cuenta lo enunciado por Alejandro Castillejo en el sentido de que “podríamos decir que el desplazado en estado de fragmentación bruta, como resulta ser el caso generalizado en Colombia, o en un relativo estado de comunidad organizada, que resulta ser poco frecuente, muestra un grado de gerencia de su propia alteridad, es decir, de gerencia de ellos en tanto representación. A nuestro modo de ver, en ellos la fragmentación es una condición para su propia gerencia [...]. En la inmediatez de su existencia, los desplazados viven como partículas separadas, a menos que haya un fuerte trabajo comunitario —y esto es un trabajo político—.” (2000, p. 21)

### **El desplazamiento como mito**

Como se ha dicho, si en un primer momento el apelativo de desplazadas les devuelve un rostro, ahora, gracias al trabajo realizado, adquiere en

ellas otra connotación, más asociada a romper las miradas y las interpretaciones que *los otros* hacen de ellas; es decir, tiende a “romper con la imagen [estereotipada] de desplazado harapiento, estúpido o peligroso, invasor o guerrillero, resignado y sin identidad” (Castillejo, 2000, p. 253). En ese sentido, ellas son ahora desplazadas, actoras del teatro *La Máscara*, que hablan en público y denuncian su tragedia, construyéndose de esta manera una identidad como mujeres desplazadas que por ese hecho ha adquirido otra cualidad.

Lo anterior muestra que el hecho de ser desplazadas no es lo que seguramente va a cambiar en ellas, ellas son y serán desplazadas porque han sido expulsadas de su tierra y habitan otra, inhóspita y poco solidaria, que poco o nada se parece a la anterior. Pero este mito que las integra en una especie de comunidad de mujeres desplazadas, se ha ido transformando por su trabajo a medida que pasa el tiempo de permanencia en la ciudad.

Pero si por un lado el hecho de ser desplazadas les construye una identidad en la ciudad, por otro lado hay que anotar que el término desplazamiento representa la imagen del horror, se convierte en algo innombrable por ser lo más terrible que le puede pasar al ser humano. Es así como el desplazamiento pasa de ser una palabra que las identifica como mujeres que han sido expulsadas de su territorio, a ser una palabra innombrable porque revive el drama, que no sólo se refiere a la expulsión de su tierra, sino a la llegada a la ciudad y a la adaptación de la vida en ella. El imaginario construido es tan fuerte que aún después del proceso vivido en la ciudad durante años, desde el teatro de mujeres, traer a la memoria el significado de la palabra desplazamiento no es fácil, ya que todavía hay en ellas llanto y largos silencios:

[...] Es que cuando el campesino sale del campo a la ciudad los días son muy temerosos.

[...] Eso era muy terrible, muy terrible, le digo que el desplazamiento no se lo deseo ni al peor enemigo, ni a la culebra que es el animal mas ponzoñoso, no se lo deseo. La tragedia de apenas uno llega es terrible y el que la vive no la desea vivir.

Este mito que integra sus vidas está fuertemente

asociado a representaciones de mendicidad e indigencia, construidas a partir de las experiencias vividas en el momento de llegada a la ciudad, como lo dejan ver estos relatos de algunas de las mujeres adultas del grupo:

[...] Y me tocó salir a mendigar porque hacía tres días me habían metido una carta, después me llamaron a los muchachos y después habían estado buscándome, entonces yo dije: tengo que irme [...]

[...] Pues nosotros no nos venimos porque anduviéramos mendigando (sic), nosotros nos vinimos porque por algo nos desplazaron [...]

[...] Iba pasando la gente y se me quedaban viendo así, y allá se regresaban y me daban 200 pesos, como una limosnera [...] Todo lo tenía y venir acá como una indigente.

Cuando las otras actoras de este trabajo nombran el desplazamiento, vemos como invocan la imagen que se han hecho a través de los relatos y la experiencia de trabajo con estas mujeres del grupo *Aves del Paraíso*:

[...] La muerte las persigue desde que viven el conflicto. El destierro en este país se volvió una tragedia para la gente campesina, quien siempre es la desterrada.

[...] Cali es muy dura con la población desplazada, aquí no hay política pública, aquí la persona desplazada se considera un enemigo, o de un grupo armado, hay un imaginario muy fuerte y sobre todo, todas las políticas del gobierno anterior fueron asistencialistas y generaron una dependencia, una alienación que ellas no han superado.

Con este lenguaje que les ofrece el teatro pueden sanar un poco el dolor, pero también dar un paso para dejar atrás una mirada sobre el desplazamiento; pasados los años ya no lo quieren traer más a la memoria, sin embargo, el mito es fuerte, está en ellas porque su condición de haber sido expulsadas y maltratadas las acompaña, además las imágenes que este trae consigo también lo son:

Nosotras un día le dijimos a Susana: no más de desplazamiento porque así no nos sanamos, dicen que para sanarnos hay que estar removiendo pero no, es una vil mentira. Si usted se corta y toda la

vida se está viendo la cortada no se le olvida, pero usted se corta y no se ve el pedazo que tiene mal, como que no se acuerda.

Uno ya se ha resignado, ya no queremos removerlo porque así uno piensa todo el tiempo en lo que pasó. Pues que ya no sigamos más con eso, yo quiero dejar lo que ya sufrí atrás, tengo nuevas amistades, personas que no conocía, diferentes y le dan un alivio a uno, le dan un buen consejo para salir más adelante, con ir más allá, porque... para atrás asustan.

### **A manera de conclusión**

El teatro de mujeres brinda herramientas a las desplazadas en la recuperación integral de su nuevo proyecto de vida en la ciudad, al transformar la experiencia del desplazamiento en posibilidades de proyección en otros escenarios vitales. En el caso del suceso del desplazamiento, esta experiencia representa un impacto que queda en sus vidas aún después de diez años de vivir en la ciudad, pues el suceso ha implicado la destrucción de lo que era su proyecto de vida de una manera repentina y, además, un cambio de lugar y cultura que genera transformaciones en las maneras de hacerse la vida en su cotidianidad, en las formas de subsistencia. La condición del desplazamiento es una condición que se queda de manera subjetiva y tal vez desde ese lugar no se supera jamás, máxime cuando las nuevas condiciones generadas por el cambio de plaza, no alcanzan un nivel satisfactorio en cuanto a su calidad de vida. Frente a su identidad como mujeres desplazadas, lo que cambia con el tiempo son las formas de entenderse y construirse como desplazadas, rompiendo con las construcciones amañadas y estereotipadas que la sociedad o *los otros* hacen de ellas, asociadas a imágenes de mendicidad e indigencia.

La población migrante debe contar con conocimientos suficientes para instalarse en nuevos territorios urbanos, pues al alejarse de sus lugares de procedencia, adolece de lo que podríamos llamar “nuevos analfabetismos”, inherentes a la movilización en la ciudad, a la orientación en ella, a la capacidad de conseguir recursos y a la respuesta frente a la presión social causada por el sólo hecho de ser desplazadas, entre otros.

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 actoras naturales— en actoras 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, para dar una opción ante los dictámenes de la muerte y el desencanto.

El trabajo ha permitido avizorar hasta qué punto el teatro de mujeres puede servir en los procesos de mediación para la construcción de Sujeto, lo que no significa que este proceso en particular haya obtenido la maduración completa en cuanto a sus posibles alcances.

### **Recomendaciones**

Sin desconocer el poder de este trabajo artístico como herramienta pedagógica, podemos concluir que el teatro de mujeres debe acompañarse también 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. Asimismo, en futuros procesos de intervención social proyectados por entes gubernamentales y no- gubernamentales, el teatro de mujeres como herramienta pedagógica en los procesos propios de la población desplazada, podría ser más efectivo si contempla el tiempo de estancia de las personas en la ciudad, pues dependiendo de éste se generan unas necesidades específicas en sus procesos de empoderamiento y “alfabetización”.

Teniendo en cuenta que la población desplazada pasa por diferentes etapas en su inserción urbana, y que estas mujeres llevan diez años de habitar la ciudad y haber transformado el dolor del drama a



través del teatro, se hace necesario facilitar el paso a otra fase: la de la multiplicación de la experiencia. Esto implica retomar todo su proceso de aprendizaje a través del teatro de mujeres, para ser utilizado en su proyección como potenciales multiplicadoras, es decir, como gestoras de proyectos y nuevos procesos que a la vez les permitirían resolver en parte su situación económica y mejorar las condiciones de vida en su entorno.

La ciudad debe proveer los elementos necesarios para acoger la nueva población. Por esto, si pensamos en los desarrollos que la educación formal ha tenido en proyectos como *la ciudad educadora*, habría que pensar igualmente en la forma como esa ciudad educa a la población desplazada, en este caso a las mujeres, no sólo en los aspectos prácticos sino también en lo que se refiere a sujetos cuya vida debe ser dignificada.

## Referencias bibliográficas

- AFRODES. (Junio de 2009) *Los Derechos Humanos en los Afrocolombianos en Situación de Desplazamiento Forzado*. Bogotá. Obtenido de [http://www.afrodes.org/afrodes/Main\\_menu-Spanish.html](http://www.afrodes.org/afrodes/Main_menu-Spanish.html) Recuperado en Noviembre 2011.
- CASTILLEJO, A. (2000). *Poética de lo otro. Antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Bogotá: Arfo Editores Ltda.
- CODHES. (diciembre de 2000). “¿Prevenir o curar?” En *Codhes Informa*. Boletín N° 33.
- CODHES. (noviembre 2001). “Desplazados: Rostros anónimos de la guerra”. En *Codhes Informa*. Boletín N° 38.
- CODHES. (enero 2010). “¿Salto estratégico o salto al vacío? El desplazamiento forzado en tiempos de seguridad democrática. Resumen del informe 2009”. En *Codhes Informa*. Boletín N°76.
- CODHES. (febrero 2011). “¿Consolidación de qué? Informe sobre desplazamiento, conflicto armado y en y derechos humanos en Colombia en 2010”. En *Codhes Informa*. Boletín N° 77.
- DIAGNÓSTICO DEPARTAMENTAL CHOCÓ. Obtenido de: <http://www.derechoshumanos.gov.co/Pna/documents/2010/choco/choco.pdf> Recuperado en Mayo de 2011.
- KOROL, C. (2008). “Una perspectiva feminista en la formación de los movimientos populares: La batalla simultánea contra todas las opresiones”. En: *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. vol.13, no.31
- MEERTENS, D. (2007). “El género de la seguridad humana: paradigmas, políticas y dinámicas sociales en torno al desplazamiento forzado”. En: *Género, Mujeres y Saberes en América Latina. Entre el movimiento social, la academia y el Estado*. Comps. Luz Gabriel Arango, Yolanda Puyana. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencia Humanas, Escuela de Estudios de Género.
- MEERTENS, D. (2006) (Coodinadora). *Colombia: brechas, diversidad e iniciativas. Mujeres e igualdad de género en un país en conflicto*. Colección Apuntes, volumen 2. Embajada Sueca Asdi. Colombia.
- MEERTENS, D. (2000). “El futuro nostálgico: desplazamiento, terror y género”. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá. Vol. 36.
- OCHOA, A. (julio- diciembre, 2003). “Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia”. En: *Signo y Pensamiento*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Volumen XXII N° 43
- THE MAGDALENA PROJECT, Red Internacional de Mujeres de Teatro. Obtenido de <http://www.themagdalenaproject.org/> Recuperado en Septiembre de 2011
- TOURAINÉ, A. (2000). *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda.
- YOUNG, I. (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A.