



**Jiesta y de la propagación matachinezca para el contagio de las experiencias
festivas**

Jhon Alexander Barreto Guerra

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Artes

Asesor

Juan Manuel Mosquera Rodríguez, Magíster (MSc) Interdisciplinar en Teatro y Artes
Vivas

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Artes
Medellín, Antioquia, Colombia
2024

Cita	(Barreto Guerra, 2024)
Referencia	Barreto Guerra, J. A. (2024). <i>Jiesta y de la propagación matachinezca para el contagio de las experiencias festivas</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Artes, Cohorte IV.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

Dedicatoria

Dedico este trabajo a los sabedores y portadores que han salvaguardado con dedicación y pasión manifestaciones culturales como los matachines y el Gran Carnaval del Oriente Colombiano. A través de su resistencia y amor por las tradiciones, han mantenido vivo el legado que nutre nuestra identidad.

Asimismo, a lxs campesinxs, y en especial a mi familia Joya, quienes desde sus cosmologías han influido profundamente en mi quehacer artístico. Su conexión con el territorio, sus oficios y saberes han sido una fuente de inspiración invaluable, permitiéndome comprender el sentido profundo de esta investigación-creación.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la Minga Rancho A Parte, cuya diversidad de integrantes ha hecho posible la materialización de los gestos creativos que he desarrollado durante los últimos cuatro años. Su compromiso, creatividad y energía han sido esenciales para dar vida a este proceso.

Expreso mi gratitud a mi asesor, quien, con su vasta experiencia, cuestionamientos profundos y orientaciones precisas, me ayudó a reconocer la versatilidad de esta pesquisa. Sus aportes fueron fundamentales para resaltar los hallazgos y superar los retos que este proyecto presentó.

Tabla de contenido

Resumen	10
Abstract	11
I. Quien lo vive es quien lo habita	13
II. Nadie nace aprendidx Entre minga festiva y familia expandida, tejidos de pueblo	18
III. Pulsiones - Objetivos	27
IV. Bailar bailando: ¡el cuerpo lo es todo!	28
V. Entre identidades performativas y teorías maricas	42
VI. De las ficciones folclóricas de la fiesta	62
VII. La fiesta como dispositivo	76
VIII. Tonalidades de la Fiesta	84
IX. Festivizar	91
X. Matachines, danzantes de la vida y la muerte	100
XI. Propagación Matachinezca	130
XII. Secreciones de Jiesta	152
Bibliografía	155

Lista de figuras

Figura 1 Autorretrato - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021	12
Figura 2 Autorretrato - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021	17
Figura 3 Autorretrato - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021	18
Figura 4 Archivo familiar. En la foto Martha Guerra, Jhon Barreto y amiguxs. Gran Carnaval Del Oriente Colombiano. Málaga. 1995	19
Figura 5 Foto tomada del Diccionario Matachinezco del Colectivo Clorofila. Málaga. 2023	21
Figura 6 Collage digital: Cuerpo Amalgama. Auto: Jhon Barreto. Foto tomada por Carlos Arango. En la foto Jhon Barreto. 2024	25
Figura 7 Collage digital: Cuerpo Amalgama. Auto: Jhon Barreto. Foto tomada por Carlos Arango. En la foto Jhon Barreto. 2024	26
Figura 8 Juego Escénico: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Dana Jane. En la Foto Jhon Barreto. 2021	28
Figura 9 Videodanza: Carranga/Carranguero. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Joseph Moreno. Colima. 2024.....	29
Figura 10 Archivo Endanzante. En la Foto Fernando Zapata. Medellín. 2017	31
Figura 11 Personaje: La Farota. Archivo Disfrate Como Quieras. En la foto Alfonso Suarez. Carnaval de Barranquilla. Barranquilla.....	33
Figura 12 Personaje: Táctico Andino Danzarín. Archivo Teatro Danza Pies del Sol. En la foto Gerardo Rosero. Pasto.	34
Figura 13 Peronsaje: Nuna Raymi. Archivo de por Corpocarnaval. En la Foto Dayra Benavides. Carnaval de Negros y Blancos. Barranquilla. 2016	37
Figura 14 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)	38
Figura 15 Título: Cuerpo mutante. Foto tomada por Carlos Arango. En la Foto Jhon Barreto. Medellín. 2019	40
Figura 16 Titulo: Resistir, Re-existir. Archivo personal. Foto tomada por Leonardo Ardila. Intervención digital Jhon Barreto. Selección Oficial Expoqueer. Bucaramanga. 2023	41

Figura 17 Título: Retrato Marica - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021	43
Figura 18 Gesto creativo: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Rene Figueroa.	44
Figura 19 Archivo familiar Ardila Guerra. Foto tomada por Jairo Ardila. Carnaval Campesino. Málaga. 2003	46
Figura 20 Título: In-timo at divas. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Dana Jane Piedrahita.	49
Figura 21 Gesto creativo: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Rene Figueroa.	50
Figura 22 Título: Boca de rio. Autor: Mario Andres López. En la foto Paola Boneth.	52
Figura 23 Titulo: Cantos Xenobinarixs. Fotografía tomada por H. En la foto Lechedevirgen. México. 2021	58
Figura 24 Archivo personal. Bitácora De Jiesta. (2021)	62
Figura 25 Archivo Familia Joya. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Años 80s. Málaga.	64
Figura 26 Videoclip: Arrechas. Autor: Edson Velandia. Fotograma tomado del video de la canción Arrechas.	67
Figura 27 Archivo Personal. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto asistentes al concierto de Lucio Feuillet y su murga. Plaza Carnaval - Carnaval de Negros y Blancos. Pasto. 2022	69
Figura 28 Archivo Personal. Foto tomada por Martha Guerra. En la foto agrupación Tanainas. Málaga. 2004.	72
Figura 29 Archivo personal. Foto tomada por Jhon Barreto. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2024	75
Figura 30 Archivo personal. Foto tomada por Jhon Barreto. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto. 2022	77
Figura 31 Gesto creativo: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Dane Jane Piedrahita.	79
Figura 32 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin.	80
Figura 33 Archivo Minga Rancho A Parte. Fotograma tomado por Leonardo Ardila. Cementerio de Málaga. 2023	83

Figura 34 Gesto creativo: Jiesta. Dirección: Jhon Barreto Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Mila Bahamon. En la Foto Ricardo Villota, Maria del Mar Vargas, Daniela Anaya, Jairo Ardila, Martha Guerra, Jhon Barreto, Espectadores activos.....	91
Figura 35 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto.	93
Figura 36 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Andrés Alce.	95
Figura 37 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Daniela Anaya.	96
Figura 38 Videodanza: La Naviera. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Stefan Gómez. En la foto Jhon Barreto. Edificio La Naviera. Medellín. 2022	97
Figura 39 Obra: Matachines. Autor: Samuel Barrera. Málaga. 2024.....	100
Figura 40 Foto tomada del Diccionario Matachinezco del Colectivo Clorofila. Málaga. 2023.....	101
Figura 41 Gesto creativo: Nichos - Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Inusual Artestudio. En la foto Juliana Moreno. Inusual Artestudio. Bucaramanga. 2022	102
Figura 42 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la Foto de izquierda a derecha Daniela Anaya, Juliana Moreno y Ricardo Villota. Festival de la Tigra. La Bellecera. Piedecuesta. 2022.....	105
Figura 43 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Omar Rojas y Daniela Anaya.	106
Figura 44 Gesto creativo: M-acho. Dirección: Jhon Barreto. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro realizado por Crisitan Zapata. Centro Cultural de la Facultad de Artes - UdeA. Medellín. 2015	109
Figura 45 Título: Mirando la historia de mi parque. Autor. Rafael Alberto Martinez. Málaga.	111
Figura 46 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Marcela Tamayo. En la foto Ricardo Villota y Juliana Moreno. Festival Bucaradanza. Teatro Santander. Bucaramanga. 2022	113
Figura 47 Gesto creativo: Chumadx + Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y asistentes. Edificio La Naviera. Medellín. 2024	114

Figura 48 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Foto tomada por Leonardo Ardila. En la foto Jhon Barreto. Festival de performance Liminales. Museo de Antioquia. Medellín. 2024	116
Figura 49 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga	119
Figura 50 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Foto tomada por Leonardo Ardila.	120
Figura 51 Archivo Cristina Roldán. Foto tomada de la una partitura de la obra La Casa de la Lagartija, interpretada por Cristina Roldán y dirigida por Fernando Zapata.	121
Figura 52 Archivo personal. Bitácora Jiesta. Cuerpo raíces. Bucaramanga. 2021	122
Figura 53 Archivo Minga Rancho A Parte. Laboratorio Jiesta. Coreografía exploratoria de los cuentos del texto ¡Que siga la fiesta! De Favio Sarmiento. Coliseo peralta. Bucaramanga. 2022	123
Figura 54 Archivo personal. Bitácora Jiesta. Cuerpo liquido. Bucaramanga. 2022.....	125
Figura 55 Gesto creativo: Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro de improntas de visitantes de la instalación. Edificio La Naviera. Medellín. 2024.....	127
Figura 56 Gesto creativo: Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro de improntas de visitantes de la instalación. Edificio La Naviera. Medellín. 2024.....	127
Figura 57 Gesto creativo: Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro de improntas de visitantes de la instalación. Edificio La Naviera. Medellín. 2024.....	127
Figura 58 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Andrés Alce. En la foto de izquierda a derecha Maria Chica, Jhon Barreto, Mila Bahamon, Maria del Mar Vargas y Daniela Anaya. La Municipal, músicas viva. Bucaramanga. 2023	128
Figura 59 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021	131
Figura 60 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021	131
Figura 61 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021	132
Figura 62 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021	132

Figura 63 Videodanza: La Naviera. Archivo Minga Rancho A Parte. Edificio La Naviera. Medellín. 2021	133
Figura 64 Videodanza: La Naviera. Archivo Minga Rancho A Parte. Edificio La Naviera. Medellín. 2021	134
Figura 65 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la Foto Isabel barrios. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022	135
Figura 66 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Omar Rojas. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022....	136
Figura 67 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Daniela Anaya. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022	137
Figura 68 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Juliana Moreno. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022	137
Figura 69 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Ricardo Villota. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022	138
Figura 70 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto de izquierda a derecha Ricardo Villota, Omar Rojas, Juliana Moreno y Daniela Anaya. Festival de la Tigra. Piedecuesta. 2022.....	139
Figura 71 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Registro audiovisual. Festival de performance Liminales. Museo de Antioquia. Medellín. 2024	140
Figura 72 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Foto tomada por Leonardo Ardila. Festival de performance Liminales. Museo de Antioquia. Medellín. 2024	141
Figura 73 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Marcela Tamayo. En la foto Ricardo Villota y Juliana Moreno. Festival Bucaradanza. Teatro Santander. Bucaramanga. 2022	142
Figura 74 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Registro audiovisual. Festival Bucaradanza. Museo de Antioquia. Medellín. 2024	142
Figura 75 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Marcela Tamayo. En la foto Jhon Barreto y Juliana Moreno. Festival Bucaradanza. Teatro Santander. Bucaramanga. 2022	142
Figura 76 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga	143

Figura 77 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga	143
Figura 78 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga	144
Figura 79 Juego escénico: Chumadx Málaga. Archivo Minga Rancho A parte. Cementerio de San Miguel. Plaza de Mercado. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2023	145
Figura 80 Juego escénico: Chumadx Málaga. Archivo Minga Rancho A parte. Cementerio de San Miguel. Plaza de Mercado. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2023	145
Figura 81 Juego escénico: Chumadx Málaga. Archivo Minga Rancho A parte. Cementerio de San Miguel. Plaza de Mercado. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2023	145
Figura 82 Título: Minga Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Sebastian Rodriguez. Friki Kuir. La Municipal Musica Viva. Bucaramanga. 2023	146
Figura 83 Título: Minga Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Sebastian Rodriguez. Friki Kuir. La Municipal Musica Viva. Bucaramanga. 2023	146
Figura 84 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)	147
Figura 85 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)	148
Figura 86 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)	148
Figura 87 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)	148
Figura 88 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)	149

Figura 89 Figura 88Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)..... 151

Resumen

El trabajo *Jiesta y de la propagación matachinezca para el contagio de las experiencias festivas* explora la fiesta como un dispositivo cultural complejo, centrándose en el cuerpo como materia central que secreta sustancias propias y colectivas en contextos festivos. Desde un enfoque de investigación-creación, la metodología parte de experiencias personales, como la conexión con los matachines y la vida en carnaval en la provincia de García Rovira, integradas en la dinámica colectiva de una minga. Este proceso permitió conceptualizar el término "festivizar", entendido como una práctica política que resignifica las relaciones entre vida, muerte y diversidad.

El estudio devela las "presencias matachinezcas" como expresiones tangibles y simbólicas que expanden la percepción del cuerpo en el marco de la fiesta, trascendiendo fronteras culturales y geográficas. Al entrelazar las ficciones folclóricas con experiencias identitarias personales, Jiesta genera nuevas interpretaciones de las tradiciones y permite un diálogo entre lo contemporáneo y lo tradicional.

Como resultado, se propone la "trenza conceptual" como metáfora del entrelazamiento dinámico entre teoría y práctica, enmarcando un proceso que conjuga contextos, materialidades y creación artística. Jiesta concluye resaltando la continuidad de estas prácticas y sus múltiples posibilidades para reimaginar la cotidianidad desde la experiencia festiva.

Palabras clave: investigación-creación, fiesta, matachines, festivizar, diversidad, cultura.

Abstract

The work *Jiesta y de la propagación matachinezca para el contagio de las experiencias festivas* examines the festive experience as a complex cultural device, focusing on the body as the central matter that secretes both intrinsic and collective substances in festive contexts. Using an arts-based research methodology, the project stems from personal experiences, such as connections with *matachines* and carnival life in García Rovira province, integrated into the collective dynamic of a *minga*. This process enabled the conceptualization of "festivizar" (to festively live), defined as a political practice that redefines relationships between life, death, and diversity.

The study unveils *matachines* as tangible and symbolic presences that expand the perception of the body within the festive framework, transcending cultural and geographical boundaries. By intertwining folkloric narratives with personal identity experiences, *Jiesta* generates new interpretations of traditions, fostering a dialogue between the contemporary and the traditional.

As an outcome, the "conceptual braid" emerges as a metaphor for the dynamic intertwining of theory and practice, framing a process that unites contexts, materialities, and artistic creation. *Jiesta* concludes by emphasizing the continuity of these practices and their multiple possibilities to reimagine daily life through the festive experience.

Keywords: arts-based research, festivity, matachines, to festively live, diversity, culture.



Figura 1 Autorretrato - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021

I. Quien lo vive es quien lo habita

La célebre frase colombiana "quien lo vive es quien lo goza" adquiere una nueva dimensión en la investigación que aquí presentamos. Esta trenza conceptual que da forma a la senda de Jiesta y de la Propagación Matachinezca, por medio de las cuales se buscó experimentar las prácticas del habitar, como una mirada sensible más allá del convencional gozar, que suele usarse para identificar la fiesta. En este contagio evidenciamos la relevancia de las interacciones de los seres que habitan la festividad.

Este entramado reflexivo no es un producto aislado, sino que se nutre de una colaboración constante con diversas personas que han compartido este proceso. Mis pensamientos entrelazados con los suyos crean un diálogo colectivo, y mi presencia en Jiesta es una manifestación de este habitar en movimiento, encarnado en mi danza y mi cuerpo. Cada paso es una huella de mi existencia en este proceso de investigación-creación. Asimismo, asumo la danza como un elemento crucial que activa la encarnación matachinezca y cataliza identidades performativas, entrelazando arte y festividad en una efervescencia de secreciones festivas. Estas no son simplemente resultados, sino improntas de un proceso continuo en constante desequilibrio.

La experiencia corporal se convierte en el epicentro de una festividad singular, ya que el cuerpo interactúa con sustancias y materialidades matachinezcas. La necesidad de expandir la relación con el matachín da forma a la Propagación Matachinezca, revelando cómo estas secreciones se fusionan con la celebración, transformando tanto a la persona como al entorno que habita. Cada movimiento, cada gesto, contribuye a la construcción de un universo festivo en evolución constante.

La concepción de los matachines como nunas raymis, espíritus de la fiesta, desencadena una experiencia única de chuma encuerpada. Este estado alterado de celebración no es solo un fenómeno individual; se convierte en la esencia misma de las secreciones festivas. Este contagio festivo, propiciado por la danza chumada, no solo transforma el entorno, sino que conecta profundamente con el espectador, llevándolo a un estado vibrante y festivo.

La trenza conceptual, como metáfora, refleja el entrelazamiento dinámico entre teoría y práctica en el proceso de investigación-creación de Jiesta. La enacción del hacer haciendo es la base de este entramado, donde la experiencia personal actúa como hilo conductor que amalgama los contextos, conceptos y aspectos creativos. Mi experiencia es la hebra que entrelaza las vivencias de territorios festivos, sus materialidades y sus secreciones para permitir la emergencia de Jiesta como senda en la que se propagan por las presencias matachinezcas.

La experiencia festiva, según Jiesta, se configura en el tránsito fluido entre las dimensiones individuales y colectivas. Este proceso permea los límites entre estas dimensiones, haciendo poroso el entorno festivo. La catalización de identidades performativas es la herramienta clave para este fenómeno, revelando así la riqueza y complejidad de las interacciones en las celebraciones.

La amalgama de semánticas populares y conceptualizaciones académicas en Jiesta expande las posibilidades lingüísticas y enriquece los neologismos propios del devenir de la experiencia festiva. Jiesta es un proceso reflexivo y artístico que corrobora diferentes postulados, creando un lenguaje propio que refleja la diversidad y complejidad de las festividades.

La transformación de elementos como harina, maicena y talco en la fiesta se convierte en material plástico que facilita la interacción. Estos elementos, lejos de ser simplemente consumibles, adquieren una nueva dimensión al convertirse en herramientas para la expresión y la interacción durante la celebración.

La naturaleza abierta del proceso, caracterizado por la performance y la instalación, enfatiza que el cuerpo es el epicentro de la experiencia festiva. Haciendo así de mí el protagonista que media mis encarnaciones de la fiesta, prestándome como agente activo del acto creativo y transformación de Jiesta, dando lugar a una celebración que se vive plenamente a través de mi corporalidad.

La utilización de la imagen como tejido permite capturar aspectos no verbalizables de la experiencia festiva. Las cosmologías collage, mediadas desde mi experiencia personal,

se manifiestan en estas representaciones visuales, revelando la complejidad y diversidad de la fiesta desde una perspectiva única.

La elección de la "x" en la escritura de Jiesta no es solo una convención lingüística. Esta letra se convierte en una herramienta performativa que permite una lectura inclusiva, adaptándose al género preferido por el lector. Este enfoque refleja la atención consciente frente a la diversidad y abre la lectura para cualquier persona.

Esta investigación configura un universo explorando la intersección de gestos creativos, juegos escénicos y la festivización como acto político, ético y estético en el contexto colombiano. En este tejido que inicia con "Nadie nace aprendidix" donde a modo de una breve cartografía personal permito dar a conocer mi cuerpo desde las fibras familiares expandidas hasta los hilos de los tejidos de mi territorio, cada conexión se convierte en un hilo que entreteje la trama de mi experiencia festiva y la transformación constante de mis identidades.

Mi tejido personal vibra al son de la danza y el arte, permitiendo traducir en "Bailar bailando: ¡el cuerpo lo es todo!" mis reflexiones sobre mi concepción del cuerpo y la danza como manifestación de identidad. Además, a modo de manifiesto, explico cómo el acto de bailar se convierte en un vehículo esencial para concebir este proceso festivo.

Dentro de estas reflexiones, el texto se adentra en el concepto de "Identidades performativas y las teorías maricas". Más que una exploración teórica, este apartado sirve como un desarrollo conceptual que busca trascender las tradicionales teorías de género y explorar nuevas formas de asumir la identidad desde contextos éticos, políticos y estéticos.

Las lógicas de las ficciones folclóricas presentes en la fiesta se convierten en premisa para poder configurar los gestos creativos de Jiesta. En "De las ficciones folclóricas de la fiesta" abordé el desarrollo narrativo explorando cómo estas ficciones configuran y moldean las vivencias.

En la "Fiesta como dispositivo" conceptualizo y exploro su relevancia en la sociedad para la construcción de identidades individuales y colectivas. Y en "Tonalidades de fiesta"

busco revelarla como un espacio tridimensional donde las celebraciones conviven con la profundidad de las experiencias festivas, incluso aquellas impregnadas de violencia.

"Festivizar" emerge como el postulado principal de este trabajo. Este concepto se despliega como un acto de enaccionar destinado a contagiar de experiencias festivas y asumir sus múltiples componentes políticos y de diversidad. Este es el hilo que conecta todas las experiencias y gestos creativos que emergen en el marco de Jiesta.

Esta trenza se adentra en la relación con los matachines, donde el cuerpo se asume como materia prima para la encarnación. La pintica, las sonoridades y las corpografías se entrecruzan para crear los gestos creativos de Jiesta.

Finalmente, en la "Propagación matachinezca" se presentan las descripciones de los gestos creativos de Jiesta, que en su entrelazamiento dan forma a este proceso de contagio festivo.

Las "Secreciones de Jiesta" dan cuenta de las reflexiones, hallazgos y los posibles caminos para continuar esta senda festiva. Este es el epílogo textual, pero no es el cierre de la experiencia de Jiesta, pues desde su enaccionar la senda se ramifica e intensifica; las reflexiones allí propuestas dan cuenta del proceso vivido hasta el momento de la entrega de este documento.

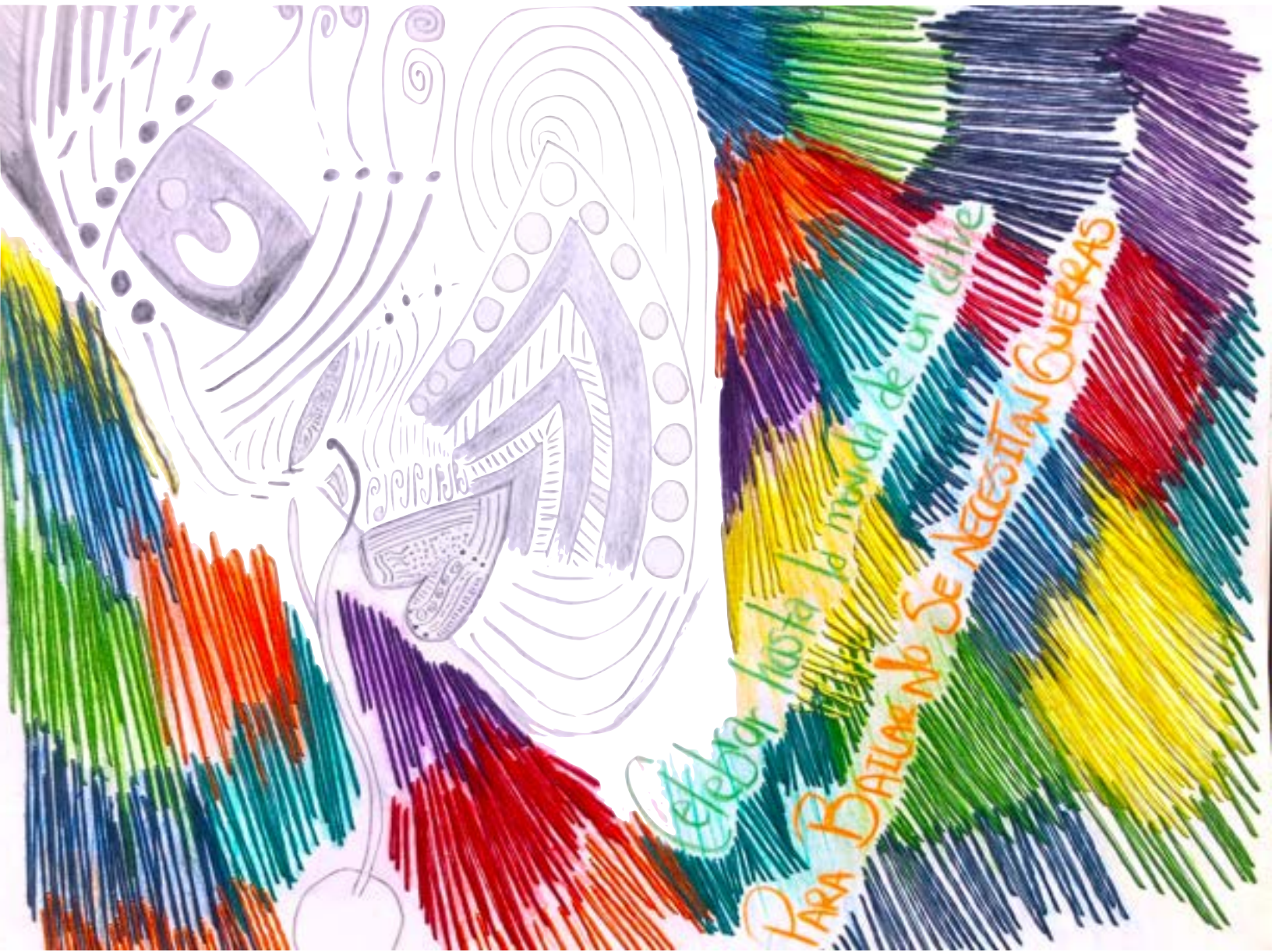


Figura 2 Autorretrato - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta, 2021

II. Nadie nace aprendidx

Entre minga festiva y familia expandida, tejidos de pueblo

Durante los días de carnaval las personas se visten con ropa vieja, de matachines, con trajes tradicionales o con algún disfraz de la cultura popular. Salir a las calles en tiempos de carnaval es estar dispuestxs a ser poseídxs por lxs nunas raymis¹. Allí, en un juego de complicidades, saludos, abrazos, maicena, harina de trigo, pintura, ropa rota, carbón, guarapo, chica, dulces de las carrozas, hay un sinfín de encuentros fugaces que tejen una colcha de pieles. La senda es una experiencia viva que se mantiene en constante vibración debido a las interacciones de los cuerpos que desde la lúdica y sus sustancias van dejando una huella efímera como resultado de sus relaciones entre lo humano y lo no humano.

Las vibraciones de la fiesta han resonado en mi cuerpo desde niñx, dejando ondas en las hebras que encarnan esta corporeidad mutante. Estas hebras yacen como memorias que dan cuenta de mis experiencias de vida, las cuales tejen y destejen las formas en que me relaciono conmigo, mis comunidades y mis

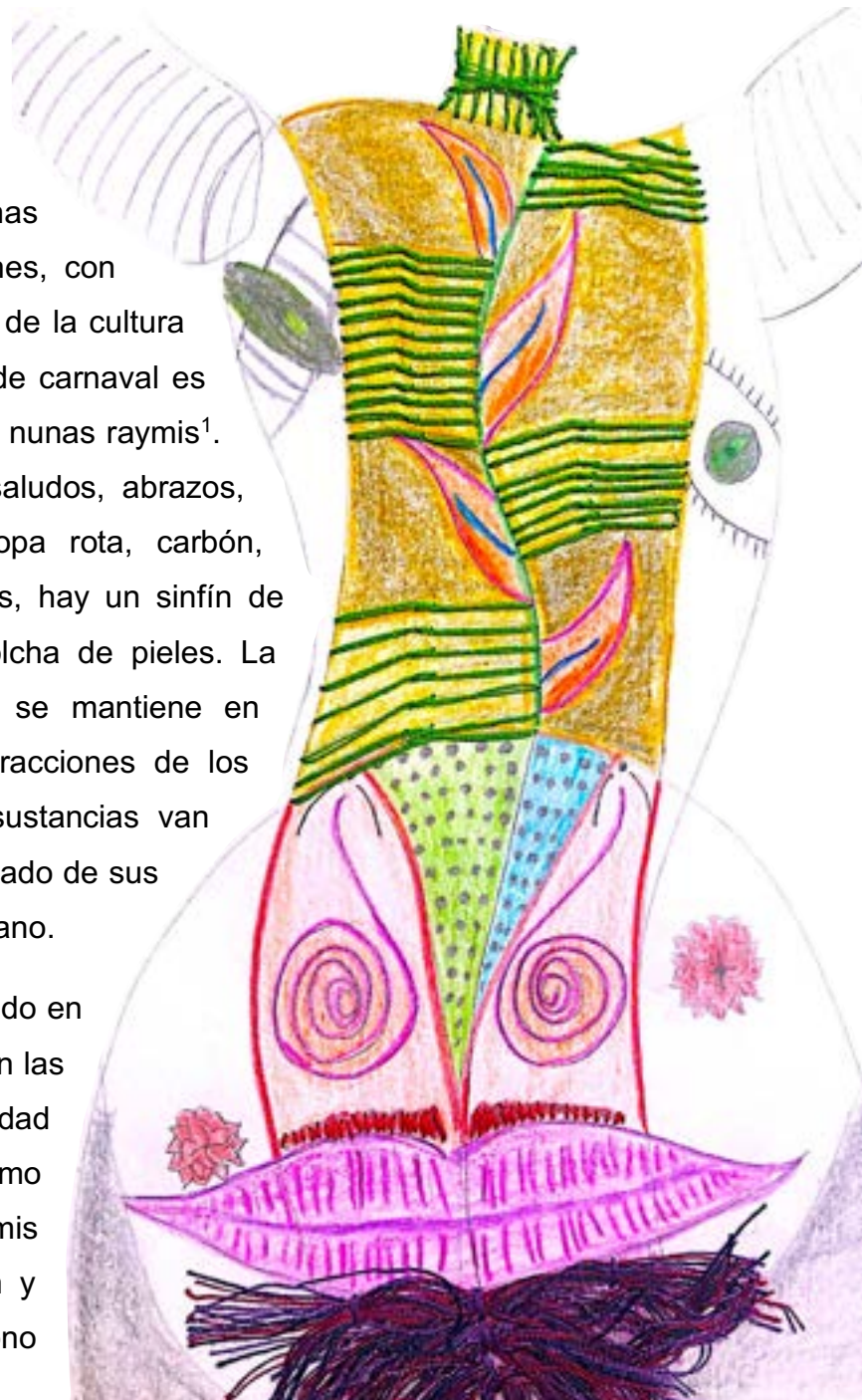


Figura 3 Autorretrato - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021

¹ En lengua quechua significa: espíritu de la fiesta o espíritu festivo.



Figura 4 Archivo familiar. En la foto Martha Guerra, Jhon Barreto y amigos. Gran Carnaval Del Oriente Colombiano. Málaga. 1995

territorios. Estos tejidos configuran mis formas de ver y habitar el mundo. En agosto de 1990, a mis dos meses de nacer, mi madre me llevó con sus amigas a las ferias y fiestas del municipio de Enciso². Ellas me dejaban debajo de la mesa en una cuna improvisada con cajas de cerveza y con mantas de lana con las que me anidaban para evitar el frío de las montañas garcía rovirenses; ellas evitaban el frío bailando y mientras lo hacían se turnaban para cuidarme.

En Málaga, durante el tiempo de las novenas navideñas,³ algunos habitantes encarnan a los matachines. Seres hechos de tiras de fibra de costales, satín, paño, retazos de tela, que portan máscaras de yeso y almidón, y bombas hechas de vejigas de toro. Cada año en diciembre, la provincia de García Rovira se convierte en el epicentro del toreo de

² Municipio de la provincia de García Rovira, cercano a Málaga.

³ Como resultado del mestizaje de cosmologías en Colombia en diciembre se realizan prácticas propias en relación al catolicismo como: (I.) el día de las velitas 7 de diciembre celebración en torno a la concepción de la virgen María. (II.) del 15 al 24 de diciembre se realizan las novenas que narran durante nueve días la historia de nacimiento de Jesús.

matachines; lxs toreadorxs salen a la calle a retarlos para ser perseguidos y evitar ser golpeados con las vejigas. Las presencias matachinezcas emergen desde hace más de ochenta años. Sus orígenes siguen teniendo diferentes narrativas; estos matachines son los espíritus que dan apertura al portal de la fiesta en la región.

Lxs matachines son lxs nunas raymis (espíritus festivos) de García Rovira. A sus encarnaciones, que van del 15 al 24 de diciembre, se le suman las celebraciones y rituales propios de navidad y año viejo. Adicionalmente, en Málaga, durante los primeros días de cada año, se lleva a cabo el Gran Carnaval del Oriente Colombiano (GCOC) en el marco de las ferias y fiestas de San Jerónimo, uno de los eventos festivos más antiguos que tiene el territorio del Cañón del Chicamocha⁴, el cual, para el 2024, tuvo su versión número 84.

Como podrás comenzar a dimensionar, la provincia de García Rovira del departamento de Santander es un territorio festivo, donde se invocan presencias matachinezcas que contagian de fiesta desde diciembre a enero, llegando a su clímax en la senda del Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Si pensamos estas fiestas como epicentros festivos, podemos percibir las vibraciones que fisuran el paisaje cotidiano, haciendo que la experiencia festiva se vuelva parte del paisaje y de los imaginarios de oriundxs y visitantes del territorio. Mi infancia está significativamente marcada por la fiesta y lxs matachines, llevándome a presentarme en este texto como un ser sentipensante, para quien la fiesta es un experiencia vital que afecta mis formas de percibir y habitar el mundo.

Para mí, la fiesta, sea cual sea, constituye una experiencia colectiva donde los cuerpos se entrelazan y evolucionan de lo individual a lo colectivo. Esta transformación se genera a través de estímulos como el movimiento, la música, la gastronomía, la bebida y otras sustancias propias de la festividad de los territorios y sus comunidades. Estos elementos

⁴ El Cañón del Chicamocha tiene proximidad con los municipios de Aratoca, San Gil, Piedecuesta, Barichara y Bucaramanga. La concepción de su territorialidad se extiende más allá de la noción tradicional de 'tierra'. Esto se debe a los numerosos consensos relacionales forjados por generaciones de comunidades de las zonas que lo componen. Con una extensión de 227 km, una profundidad de 1.200 km y una superficie total de 1.080 km², se ha configurado como un símbolo cultural de las diferentes comunidades que lo habitan.



Figura 5 Foto tomada del Diccionario Matachinezco del Colectivo Clorofila. Málaga. 2023

dan forma a las interacciones, entrelazando los cuerpos en una colcha de pieles festivas, confeccionada a partir de retazos, patrones y costuras que reflejan las diversas (pequeñas y grandes) comunidades que habitan los territorios festivos. Dicha colcha se despliega y vibra de tal manera que impregna el tejido identitario de la región y de quienes nos sentimos representados por estas manifestaciones culturales.

Retomando la metáfora del tejido, concibo cada cuerpo como un hilo, y visualizo este hilo compuesto por diversas hebras que transmutan según las experiencias de vida. Las interacciones y cruces entre diferentes hilos configuran tejidos, cuyas tensiones y patrones son consensuados por aquellos que se entrelazan, creando superficies, paisajes y rostros. La sobreposición de estos tejidos conforma una geografía tridimensional porosa y viva al entrecruzarse entre sí.

Nacemos siendo. Somos seres sentipensantes que, desde nuestro nacimiento, somos sensibles a estímulos. Sin embargo, al crecer en sociedades occidentalizadas, se nos insta a no prestar atención al sentir y a priorizar el pensar, siguiendo la máxima "pienso, luego existo". Este enfoque comprime la experiencia del ser y la encierra en el sistema binario heredado de la modernidad: alma-cuerpo, vida-muerte, individuo-sociedad, pensar-sentir. En palabras de Arturo Escobar (2014), el sentipensar implica reflexionar sobre las relaciones con lo humano y lo no humano más allá del razonamiento cartesiano. Sentipensar implica poner el cuerpo y sus sensibilidades en el centro, lo cual permite que las comunidades territorialicen sus prácticas de vida. De esta manera, se expanden las posibilidades interpretativas de las comunidades, teniendo en cuenta cómo se han configurado sus territorios, sus culturas, sus artes y sus saberes (ontologías). Esto contrasta con las lecturas descontextualizadas de economía, prosperidad y desarrollo, proporcionando una visión más integral y situada de las relaciones entre los seres humanos y lo no humano.

Entenderemos lo no humano como aquellos seres vivos y no vivos que adquieren relevancia para las comunidades en sus formas de habitar sus territorios y sus ontologías. Parafraseando a Tim Ingold (2010), los objetos son entidades percibidas como independientes, estáticas y separadas de los procesos vitales. Se consideran productos terminados, definidos por su utilidad y función en un contexto dado. Esta visión reduce las entidades a su materialidad y las desconecta de los procesos dinámicos de la vida. En contraste, las cosas son entendidas como entidades vivas, interrelacionadas y en constante devenir. Las cosas no son estáticas; están inmersas en procesos continuos de formación y transformación. Este enfoque resalta la vitalidad inherente y la capacidad generativa de las cosas dentro de un campo abarcador de relaciones.

A modo de retrospectiva, me enuncio desde mi conocimiento situado (Donna Haraway (1995)), fuertemente influenciado por mi experiencia de habitar el territorio colombiano. En este contexto, las diversas formas de coexistencia entre comunidades y sus tejidos ontológicos me revelan la carga afectiva y somática inherente a la interacción con lo humano y no humano. Siendo un ser sentipensante, las maneras de ver y habitar el

mundo me ubican en un tejido que se ha creado a través de los consensos propios de mis comunidades y mis territorios. Al concebir estos consensos como tejidos, puedo percibir cómo se rompen, fracturan, destejen y sanan, siendo el cuerpo el principal dispositivo relacional.

En otras palabras, mis principales formas de comprender y habitar el mundo están intrínsecamente ligadas a las experiencias vividas en los territorios de mi nacimiento. Mi cuerpo se manifiesta como un archivo performativo (André Lepecki (2010)) que muta biológica y psíquicamente en respuesta a los acontecimientos que he vivido, donde mis devenires se catalizan según los estímulos que recibo. Mi relación con lxs matachines y el Gran Carnaval del Oriente Colombiano (GCOC) ha dejado significativa impronta en mi vida, instándome a dimensionar las nociones y materializaciones de las identidades y las representaciones desde sus posibilidades plegables y desplegadas. Esta experiencia me lleva a percibirme como un cuerpo mutante, en tránsito constante, un cuerpo marcado por el cambio y el desequilibrio. Al imaginar mi cuerpo como un hilo, me despliego en tejidos en los que entrecruzo mis hebras, un proceso que comenzó desde el momento mismo de mi nacimiento en el territorio del Cañón del Chicamocha.

En el entrelazado de esas geografías afectivas, donde el frío de los páramos se encuentra con el calor del cuerpo festivo, mis tensiones se han desvanecido e intensificado. Reconozco la importancia de la resignificación de saberes provenientes de mis comunidades, los cuales han resonado en mis formas de sentipensarme en el mundo. Las contribuciones de mis tías y las amigas cercanas de mi madre, así como la familia de mi padrastro, Lxs Joya (mi familia campesina), han añadido sus hilos a este patrón afectivo de naturaleza rizomática. Esta experiencia de familia expandida, común en los pueblos colombianos, se identifica al pensar en los pueblos como un territorio compartido y una extensión de los hogares. Uno de los principales catalizadores de esta expansión son los espíritus de la fiesta, que hacen que el carnaval y otras celebraciones se realicen mediante mingas, donde las personas convergen para contribuir al bien común, formando así parte integral de la experiencia festiva.

Por lo anterior, mi cuerpo es el medio por el cual territorialidades festivas como la malagueña y la pastusa se entrecruzan, permitiéndome configurar mis propios

imaginarios de territorios y con ello las formas en cómo me presento y represento ante el mundo. Mi conexión con la festividad ha sido fuertemente influenciada por mi infancia, resonando de manera tan profunda en mi vida adulta que motiva la creación de este texto. También la experiencia del Carnaval de Negros y Blancos y lxs artistas pastusos con quienes me he relacionado, me han permitido evidenciar materialidades y secreciones en común con lxs matachines y el Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Esto me permitió concebir la enacción⁵ del festivar que da pie a la composición de los diferentes gestos creativos de Jiesta.

Al nacer, cuando reaccionamos principalmente a los estímulos que nos rodean, los actos de conciencia y los consensos sociales comienzan a activarse a través de los dispositivos propios de la comunidad. Las relaciones entre sentir y pensar son instintivas, simultáneas, híbridas y entrecruzadas. Sentipensarnos desde el cuerpo y sus materialidades significa fisurar el sistema binario; la experiencia corpórea no es idéntica para ningún cuerpo, ya que las formas de reaccionar a estímulos y las capacidades reflexivas mutan según las experiencias de vida. "Nadie nace aprendidx" sintetiza que nuestras formas de habitar y ser en el mundo son el resultado de nuestras interacciones con las comunidades y los territorios. Para mí, esa mediación con el mundo se encuentra en lo festivo y sus resonancias en mi cotidianidad.

⁵ La "enacción" es un concepto que proviene de la teoría de la mente y la cognición, especialmente asociado a las corrientes de la neurociencia cognitiva y la filosofía de la mente. Se refiere a la idea de que la mente no solo procesa información de manera pasiva, sino que está inherentemente vinculada a la acción y la experiencia en el mundo. En lugar de considerar la apreciación artística como un acto pasivo de contemplación, la enacción sugiere que la mente y el cuerpo participan activamente en la interpretación y creación de significado a través de la experiencia estética.

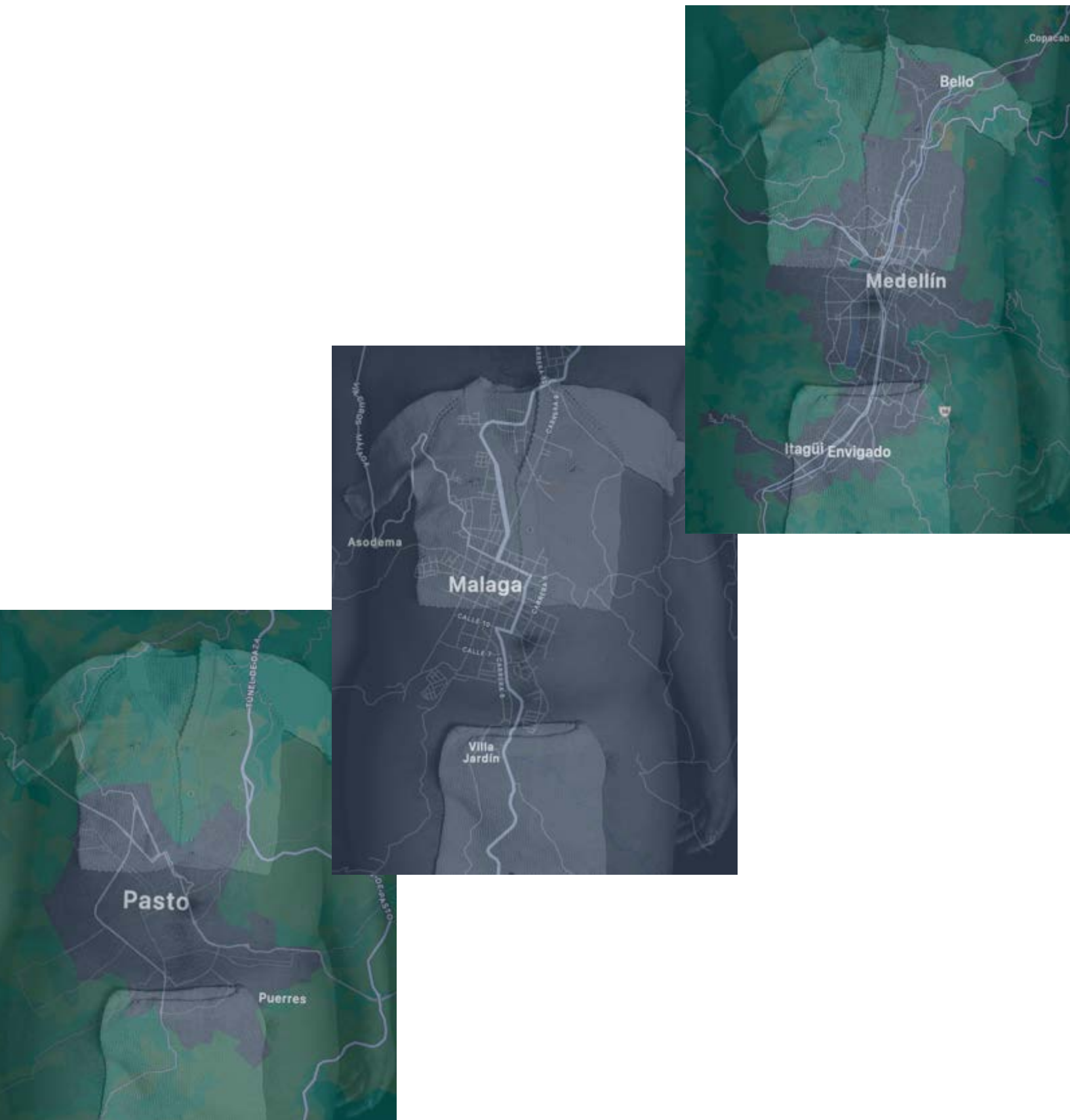


Figura 6 Collage digital: Cuerpo Amalgama. Auto: Jhon Barreto. Foto tomada por Carlos Arango. En la foto Jhon Barreto. 2024



Figura 7 Collage digital: Cuerpo Amalgama. Auto: Jhon Barreto. Foto tomada por Carlos Arango. En la foto Jhon Barreto. 2024

III. Pulsiones - Objetivos

Desarrollar Jiesta como un proceso de investigación-creación que explora, reflexiona y experimenta elementos de la cultura festiva garcía rovirense y pastusa, que pretende una encarnación de la presencia matachinezca y la propagación de la experiencia festiva.

Para lograr este objetivo principal, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Apropiar las narrativas propias de ciertas ficciones folclóricas como insumo para crear un campo semántico escritural y estético que expande la percepción de experiencia festiva, conectándolas con mi ser marica, mi linaje campesino y mis tejidos de territorios festivos.
- Componer gestos creativos que entrecrucen “materialidades” festivas que convergen en el cuerpo, el cual se concibe como el medio principal para la expresión de las presencias matachinezcas.
- Proponer el término *festivizar* como un concepto que posibilita la comprensión de la fiesta como un dispositivo cultural complejo.

IV. Bailar bailando: ¡el cuerpo lo es todo!



Figura 8 Juego Escénico: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Dana Jane. En la Foto Jhon Barreto. 2021

*Mi cuerpo danzante es tan posible
como el de mi imaginación.
Mi danza lo es todo.
Mi cuerpo lo es todo.*

Este espacio es un no-lugar de enunciación; este texto se manifiesta como un acto político llevado a cabo por una artista marica con raíces campesinas, cuyo cuerpo es mi materia prima de expresión. En estas líneas, mis memorias se despiertan, develando las múltiples posibilidades para relatar mis vínculos con la vida y la muerte. La danza se revela como un acto de enacción del ser siendo, siendo esto posible gracias a la corporeidad que habita. Este cuerpo alberga recuerdos del conflicto armado, de

violencias físicas y simbólicas por no cumplir los estándares hegemónicos y heteronormativos. Mi cuerpo se mueve, me impulsa, me detiene, me aburre, me estremece, me brinda placer, me fatiga, me hace múltiple. Este cuerpo es simultáneamente limitado e infinito; soy un cuerpo que se de-forma al agotarse en el gesto danzado. La danza de la inmediatez es la danza de lo cotidiano, una danza no blanqueada, no elitista, no formal, una danza que no es obra. Bailo la vida y la muerte; me muevo impulsado por sustancias que emanan de la calle, la sangre, el sudor, el dolor, el placer, el deseo, el agua, el hambre, lo colectivo, lo individual, lo público, lo privado, lo íntimo...

La danza surge como el epicentro de esta reflexión, al centrarse y descentrarse, al concebirse desde el cuerpo. Más allá de ser una expresión artística, la danza se transforma en una manifestación de la comunicación. La danza es un dispositivo que despliega un abanico de posibilidades, desde su materialización tangible (el cuerpo y el movimiento) hasta su propagación y narración. En este contexto, la danza y el baile se erigen como dispositivos fundamentales para la interacción social. Permiten que el cuerpo y sus sensibilidades se conviertan en la materia prima misma de la expresión, dotando de autenticidad y profundidad a la comunicación no verbalizable.



Figura 9 Videodanza: Carranga/Carranguero. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Joseph Moreno. Colima. 2024

Imaginemos cada cuerpo como un hilo compuesto por hebras que nos invita a contemplar su coreografía de memorias que develan las interconexiones con sus comunidades, sus territorios y sus metamorfosis. Concebir el cuerpo como un dispositivo expresivo implica una revalorización profunda de las memorias personales y su actualización constante a través del movimiento, esto convocado por las circunstancias propias de la cotidianidad. Estas coreografías de la cotidianidad son las sustancias mismas que dan vida a los matices de las hebras que constituyen el cuerpo en constante mutación. Este, a su vez, posee la capacidad única de tejerse y destejarse según las sensibilidades, los sentipensamientos y las necesidades inherentes a su naturaleza de *ser siendo*.

A partir de mis experiencias en el 2020, durante mi participación en el diplomado “Cómo encender un fósforo”, llevé a cabo un proceso que me permitió empoderarme desde mi experiencia de vida, revalorizando mis raíces campesinas. Mis relaciones con la vida y la muerte, vinculadas con la experiencia de la toma guerrillera de Guaca (Santander) el 11 de diciembre de 1997, las fiestas, los carnavales y otras vivencias, me han llevado a invocar presencias vivas y muertas para impulsar mi movimiento simbiote. Este camino me condujo a colocar mi cuerpo como médium para rendir homenaje a los 6402 falsos positivos y al maestro Fernando Zapata (1956-2020) a través del videodanza *Carranga/Carranguero*⁶. En mi acción, mediante la danza andina butoh en el basurero de Colima - México, utilicé una máscara elaborada con la pelvis de una res; mi cuerpo fue el medio para realizar un ritual de paso en honor a aquellas vidas que se han convertido en memorias.

Luis Fernando Zapata Abadía fue un artista sumamente influyente en mi proceso creativo. Las conversaciones que sostuvimos durante casi ocho años sobre prácticas corporales y la experiencia de habitar la ciudad de Medellín me permitieron comprender la importancia de la conciencia de tener un cuerpo que se apropia de sus historias y las ajenas. Esta exploración se manifestó en la tensión generada por su cuerpo y otros elementos escénicos que exigía la creación artística. Su insistencia en lo corpóreo, y que su cuerpo comprendiera las posibilidades y limitaciones según cada gesto creativo,

⁶ Link de videodanza: <https://youtu.be/KevYUJp2MUw>



Figura 10 Archivo Endanzante. En la Foto Fernando Zapata. Medellín. 2017

revelaba su versatilidad y resistencia a la homogenización del hacer arte complaciente y comercial.

Luego de más de diez años de no crear una pieza centrada en la danza, para septiembre del 2017 accionó la pieza *Delirio*,⁷ donde ficciona su relación con su madre, sus feminidades, sus masculinidades y las gestualidades de un cuerpo que abraza la vejez, y que se de-forma desde el habitar el paso del tiempo. Las preguntas de cómo habitar el cuerpo, sus contextos y realidades, Fernando las percibía en su cotidianidad, encontraba elementos poéticos para configurar los diferentes dispositivos para llevar a cabo sus gestos creativos. Es decir, para Zapata el accionar con el cuerpo era la llave que permitía generar reflexiones o inquietudes de su cotidianidad. Sus inquietudes y reflexiones las resolvía accionándolas.

Esta conciencia del hacer haciendo, del enaccionar desde el arte mismo y desde el cuerpo mismo, ha dejado una fuerte impronta en mis formas de apreciar la cotidianidad y, por ende, mi cuerpo en ella. Logra revelar en el día a día presencias,

símbolos, patrones y dinámicas que me seducen de tal manera que se convierten en pretextos para mis gestos creativos. Esta reimaginación del cuerpo y su expresión a través de la danza no solo enriquece nuestro entendimiento de la corporeidad, sino que también destaca la importancia del arte como un medio intrínseco de comunicación

⁷ Link de fragmento del registro de la puerta en escena: <https://www.youtube.com/watch?v=kSIPWM5rqbo>

humana, subrayando la danza como una forma excepcional de traducción de la experiencia vivida y compartida.

Además, Zapata tenía un fuerte interés en dos tropos recurrentes en su quehacer. El primero radica en los constructores de lo femenino y masculino, explorando cómo el cuerpo puede transformarse según las cargas energéticas que posea o necesite. El segundo se centra en las reflexiones sobre la danza butoh, especialmente en el principio del *ma*, un término japonés que se traduce como “espacio entre”. Este lugar de no lugar, donde no se es completamente una sola cosa, permite que el cuerpo sea movilizadado por sus sensibilidades y necesidades expresivas.

Durante mis entrenamientos en esta danza con el maestro Giohey Zaitzu en 2015, logré empezar a develar las vibraciones de muerte y vida que residían en mi interior y que impulsaban mis acciones. Resignifiqué las experiencias de guerra y violencia, amalgamándolas con otras memorias y otorgándoles matices y profundidades que me han permitido revalorar y reinterpretar mi relación con la vida y la muerte, integrándolas como parte fundamental de mi expresión artística.

Danzar desde el cuerpo es conferirle materialidad, memoria, peso... haciendo tangible la danza efímera y ligera. Es convertir la abstracción en materia, validar la experiencia del ser siendo y no concebirlo como un cuerpo máquina que realiza operaciones. El cuerpo tejido se actualiza constantemente, dando lugar a que sus formas de presentarse y relacionarse con lo humano y no humano también se transformen. Por lo tanto, la danza está viva y muerta; el gesto danzado en la cotidianidad es la manifestación de la relación entre el cuerpo, que es movilizadado por la vida y la muerte, y cuyas concepciones varían según las cosmologías propias de cada comunidad. Estos consensos se confirman y diluyen según los relevos generacionales de las comunidades, transformando las maneras de concebir el cuerpo, sus funciones y sus posibilidades expresivas.

De allí nace mi invitación a agotar la danza, fatigar el cuerpo, atomizar las identidades y posibilitarse desde la inmediatez del día a día. Que mi danza como arte permita el devenir de mis ancestralidades, mis común-unidades, mis afectos y mis singularidades que dan cuenta, a su vez, de mis conciencias políticas, éticas y estéticas. A través de mi práctica

artística, convierto mis gestos creativos que encapsulan mis conexiones interpersonales, dependiendo del arte para dar forma a las cosmologías collage que busco expresar.

Al tejer mis gestos danzados con los de Zapata y Zaitzu, logro percibir cómo algunas de las hebras que me conforman se tensionan y accionan mi cuerpo. Este cuerpo de origen campesino y marica se ve constantemente estimulado por las estéticas populares y tradicionales, especialmente aquellas relacionadas con las danzas tradicionales colombianas, las cuales, a su vez, operan dentro de códigos que reproducen órdenes hegemónicos y heteropatriarcales. En mi accionar, pongo estas representaciones en tensión, desafiando dichos códigos y propiciando su apertura y actualización. Mi baile se convierte en una subversión de estas hegemonías patriarcales, conectando así con el ribereño Alfonso Suárez Ciodaro (1956-2020). Este nativo de Mompo es considerado uno de los pioneros del performance colombiano. Decía:

Para mí el cuerpo lo es todo, ¡todo!

Suárez concebía el cuerpo como una vivencia que actuaba como intermediario entre la existencia y los sentidos, considerando la memoria como materia prima esencial para sus gestos creativos. Jaime Abello Banfi, director de la Fundación Gabo y miembro de la comparsa *Disfrázate como quieras*, destaca que la participación de Alfonso en el Carnaval era una forma de performance y que aspectos de sus expresiones artísticas inspiraron sus atuendos para la festividad, reconociendo en él una conexión profunda con la energía festiva que lo convocaba de manera significativa.



Figura 11 Personaje: La Farota. Archivo Disfrate Como Quieras. En la foto Alfonso Suarez. Carnaval de Barranquilla. Barranquilla.



Figura 12 Personaje: Tático Andino Danzarín. Archivo Teatro Danza Pies del Sol. En la foto Gerardo Rosero. Pasto.

Vilma Gutiérrez, directora de la comparsa, dice que Alfonso “no se disfrazaba sino que se vestía, se apoderaba de su personaje, lo actuaba, lo hacía vivo”. Así encarnó anualmente a la viuda de Joselito, o a una farota con flores y uñas de cocodrilo. Gutiérrez dice que apenas la pandemia lo permita le harán un homenaje, como en la edición en la que todos en la comparsa se disfrazaron de farota, o como en su momento lo homenajeó la Carnavalada, cuando se había recuperado del cáncer. (El Heraldo. 30 Nov. 2020).

8

Invoco a Alfonso Suarez para confirmar las practicas artísticas son las materializaciones de las formas de ser, tener y poner el cuerpo, se nutren desde las experiencias de vida. Con la misma relevancia e intereses de visibilizar y significar el carnaval desde una mirada situada en los andes colombianos, añado a esta trenza al artista nariñense Gerardo Rosero a quien su vínculo con la danza es una forma de resistencia y conexión con sus raíces. A través de cada

movimiento, busca expresar su identidad y su historia, conectando con los ritmos ancestrales y los símbolos de su cultura. Fundó Teatro Danza Pies del Sol como un espacio para preservar y promover las tradiciones y el patrimonio cultural.

Dentro de las formas de relacionar su danza, sus saberes indígenas y su relación con el Carnaval de Negros y Blancos, llega a configurar su *tático andino danzarín*. Este personaje mítico, adornado con prendas coloridas y un rostro pintado con grandes ojos y labios escarlata, encarna una figura intermedia entre lo divino y lo humano. Sus movimientos sutiles y agudos, acompañados por la sonoridad de cascabeles de oro y

⁸ Alfonso Suárez, el cuerpo que se transformó a sí mismo en performance. Recuperado de: <https://www.elheraldo.co/cultura/alfonso-suarez-el-cuerpo-que-se-transformo-si-mismo-en-performance-775276>

un diseño pentagramico de ritmos musicales al contacto con la tierra, reflejan una profunda conexión con las tradiciones ancestrales.

Rosero en conversación con Jorge Danilo Bravo Reina comenta que su *táitico andino danzarín*

Es la personificación de la imaginación de los recuerdos de mi niñez y de las tradiciones rurales de los Andes. Un santico de los que uno encuentra en las puertas de las casas en el campo. Durante cinco años consecutivos, este personaje se convirtió en un símbolo del carnaval y me permitió compartir mi arte con el público. Su elaboración y representación me llevó a reflexionar profundamente sobre mi identidad y herencia cultural.

(El Espectador. 29 May. 2024)⁹

El agenciamiento que desarrolla Rosero se mediatiza a través de su cuerpo, el cual, a partir de sus experiencias situadas y encarnadas, permite que su *táitico andino danzarín* convoque su fuerza carnavalesca y tensione los hilos de la vida y la muerte. Este proceso se mediatiza mediante gestos rituales que entrecruzan sus intenciones expresivas, performandose con las miradas, los cuerpos y las intenciones de quienes están cerca de su accionar.

Lo anterior ha llevado a Rosero a asumir su proyecto Asociación Teatro Danza Pies del Sol (2000) por medio de la cual celebra la relevancia de la fiesta y la danza como expresiones culturales fundamentales. Estas actividades no solo reflejan la condición real del entorno y el cuerpo como archivo viviente, sino que también actúan como prácticas cotidianas que entrelazan el cuerpo y la naturaleza para agradecer a la madre tierra. La diversidad de comparsas y celebraciones a nivel nacional e internacional enriquece la experiencia estética y fortalece el lenguaje festivo, convirtiendo al cuerpo en una manifestación política y social esencial para la construcción de la identidad cultural y comunitaria.

Desde las tierras pastusas, destaca el trabajo de la maestra Dayra Benavides, artesana y danzante nariñense. Criada en la tierra de los centinelas de la paz y arraigada en las

⁹ Con el arte se pueden explorar los límites de lo posible. Recuperado de:

sinergias del Carnaval de Negros y Blancos, Benavides se presenta como una artista que relata sus vivencias como habitante de la senda del carnaval. En este espacio festivo, donde conviven los vivos, los muertos y los espíritus de la fiesta, Benavides comparte en sus charlas durante el marco del carnaval en enero del 2022, cómo ha dado vida a sus Nunas Raymis. Inicialmente, este proceso fue un acto racional, pero al sumergirse en la sinergia del carnaval, experimentó una transformación profunda.

Al adentrarse en la senda del carnaval, Benavides se enfrentó a los límites de su propio cuerpo, sintiendo agotamiento y fragilidad que lo acercaban a la muerte. Sin embargo, al sumergirse en la sinergia de la celebración, donde los cuerpos vibran hasta efervescerlos y se convierten en una colcha de pieles, ella comenzó a fusionarse con la senda del carnaval de manera más profunda.

Al accionar desde la chuma¹⁰, permitió que su cuerpo se fusionara con la senda misma, transitando entre los devenires de ser un cuerpo individual a ser un cuerpo que anima a otros, y finalmente, a ser un cuerpo colectivo que es otros y al mismo tiempo es otro al ser un cuerpo. Esta experiencia de encarnación en el contexto del carnaval le permitió a Benavides explorar las dimensiones más profundas de su ser y su relación con la comunidad festiva.

Esta afinidad por las prácticas encarnadas es lo que me ha llevado a comprender de manera molecular mi danza. En ella, entrecruzo las distintas experiencias estéticas y géneros de manifestaciones culturales colombianas, fusionando lo popular y lo tradicional. Aquí me permito mencionar a maestros referentes como Fernando Zapata (Medellín), Alfonso Suarez Ciodaro (Mompox), Gerardo Rosero (IpiALES) y Dayra Benavides (Pasto), quienes a través de conocer y relacionarme con sus saberes logro resignificar y redimensionar mi relación con mis territorios, mis saberes, mi cuerpo y mi danza.

¹⁰ Termino Quechua que aludido a estado de embriaguez o estado alterado

Mi danza refleja mi sentipensar y mis relaciones con la vida y la muerte. Es celebración, senda, carnaval; catalizadores de mis identidades performativas que, a su vez, revelan mis vínculos con mi familia campesina de García Rovira, quienes me incorporaron a sus tejidos ontológicos. Cada gesto danzado narra experiencias de placer, dolor, llanto, euforia y empoderamiento. Mi danza tiene peso, matices, es materialidad y memoria. Desafío la noción de la danza controlada, monótona, fósil, mimética y museística. Bailo desde mi cuerpo tejido, una danza que se despliega molecularmente en lo cotidiano, donde la experiencia coreográfica se encuentra en las tridimensionalidades de la relación entre cuerpo, tiempo y espacio.

Enuncio aquí mi trabajo desde la noción de danza molecular o danza de lo cotidiano, influenciada por la filosofía de Deleuze y Guattari (2004), se refiere a una forma de danza que se desarrolla y se expresa a través de movimientos, gestos y relaciones que operan a nivel más pequeño, íntimo y personal. Se caracteriza por su naturaleza fluida, fragmentaria y en constante transformación, enfatizando la libertad creativa y la exploración de nuevos territorios expresivos. Busco con la danza molecular romper con las estructuras convencionales y estáticas de la danza, abrazando la diversidad, la espontaneidad y la multiplicidad de posibilidades de movimiento y expresión corporal.

La experiencia coreográfica en la danza molecular se vive en las tridimensionalidades de la relación entre cuerpo, tiempo y espacio. Cada pequeño movimiento y gesto del cuerpo contribuye a una coreografía continua y en constante evolución, donde el



Figura 13 Personaje: Nuna Raymi. Archivo de por Corpocarnaval. En la Foto Dayra Benavides. Carnaval de Negros y Blancos. Barranquilla. 2016



Figura 14 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)

cuerpo actúa como un tejido vivo que interactúa dinámicamente con su entorno, creando una danza que vibra con identidades y devenires.

Confirmando que, desde mi experiencia y la de estos maestros, poner el cuerpo es una acción política, ética y estética que permite resignificar y valorar los saberes ancestrales de las comunidades a las que pertenecemos. Es por eso que me interesa encarnar y contribuir a contagiar a los matachines, invocados como nunas raymis, siendo un médium para propagar la fiesta a través de mi danza. Las presencias matachinezcas ya han comenzado a encarnar y a mutar en otros cuerpos.

Esta encarnación de nunas raymis la tomo del trabajo de la nariñense Dayra Benavides, quien fue criada en la tierra de los centinelas de la paz y arraigada en las sinergias del Carnaval de Negros y Blancos. Se enuncia como artista para narrar sus experiencias como danzante y artesana que habita la senda del carnaval, donde los vivos, los muertos

y los espíritus de la fiesta la acompañan. Bevanides relata que inicialmente dio vida a su Nuna Raymi desde la razón; sin embargo, al habitar la senda percibió los límites de su cuerpo, el agotamiento y la propensión a fallecer. Comenzó a sumergirse en la sinergia del carnaval, que hace vibrar los cuerpos hasta ponerlos en efervescencia y convertirlos en una colcha de pieles. Al iniciar la chumada, permitió que su cuerpo se fusionara con la senda transitando entre los devenires de ser un cuerpo, de ser un cuerpo que anima otro cuerpo, de ser un cuerpo que se vuelve un cuerpo colectivo. Un cuerpo que es otros y es otro al ser un cuerpo.

Esta danza que desarrollo es desobediente; confiere materialidad a lo abstracto y efímero, siendo una experiencia encarnada que habita el movimiento. Asumo mi cualidad mutante para cuestionar la idea estática de cuerpo e identidad. Las memorias tejidas en mí hacen que mi movimiento sea rizomático y transmedial. Entiendo mi gesto danzando no solo como una visualización, sino como una experiencia sensible, una expresión que va más allá de las convenciones del arte. Mi danza es una vivencia encarnada que desafía la simple ejecución de pasos, siendo rebelde ante la idea abstracta y efímera. Mi movimiento es una necesidad primordial que se tensiona con la noción del cuerpo hegemónico y academicista.

Coreografío desde lo cotidiano para performar el paisaje del día a día. Mis narrativas van más allá de la simple ejecución de pasos; es una danza encarnada, una danza de la vida y la muerte. Jiesta se configura desde la compresión del cuerpo que deviene danza, teatralidad, relatos, sonido, performancias, plasticidades... un cuerpo que lo es todo, que da cuenta de las singularidades de los territorios y sus múltiples capas. El trayecto material que he realizado aquí es para dar cuenta de cómo mi cuerpo, enunciado como un cuerpo en tránsito, es el medio principal de propagación de la fiesta. Para ello, doy cuenta de que vengo de un territorio festivo. Si bien el Carnaval del Oriente Colombiano no tiene la misma relevancia que otros carnavales, no deja de ser significativo para mí y todxs quienes le habitamos. El carnaval no solo se vive, no solo se goza, se habita.

*Soy unx danzante
y nosotras venimos en todas las tonalidades de la vida y la muerte.
Así que déjame decirte que
esta artesana del movimiento y mis ancestras
que hay dentro de mí
sólo te traerán tu próxima rebelde.
Ella será un cuerpo en tránsito y creará su propia danza.
Soy una marica,
soy una mujer,
soy unx campesina,
soy unx indígena,
soy unx niñx.
Soy porque somos,
ten cuidado, ten cuidado
de mi danza.*



Figura 15 Título: Cuerpo mutante. Foto tomada por Carlos Arango. En la Foto Jhon Barreto. Medellín. 2019



Figura 16 Título: Resistir, Re-existir. Archivo personal. Foto tomada por Leonardo Ardila. Intervención digital Jhon Barreto. Selección Oficial Expoqueer. Bucaramanga. 2023

V. Entre identidades performativas y teorías maricas

El cuerpo está en constante movimiento, transformándose, transmutándose, en tránsito. El cuerpo es manifestación de sus múltiples necesidades. El cuerpo es imagen, gesto, acción, movimiento, símbolo, metáfora. El cuerpo es político y estético. El cuerpo es múltiple. El cuerpo es sensible. El cuerpo es performativo. El cuerpo es teatral. El cuerpo como el vacío. El cuerpo como saturación. El cuerpo como un cuerpo. El cuerpo como resonancia. El cuerpo como límite. El cuerpo como expansión...

...Es difícil definir el lugar del cuerpo en la sociedad, para mí el cuerpo es el centro que descentraliza. El cuerpo es por donde se manifiestan las prácticas corporales de una sociedad y las necesidades particulares del sujeto, pero no es estable, está en constante cambio, es mutable, somos mutantes. En esta sociedad hija de la modernidad nos han hecho creer que la definición y las etiquetas son necesarias para nuestro desarrollo como comunidad, cuando en realidad nos han deshumanizado. Nos han hecho creer que debemos hacer encajar nuestros cuerpos, nuestros roles, nuestros deseos en aquello que la sociedad o el otro desea. Despojándonos de nuestras individualidades, volviéndonos una masa homogénea.

Barreto, J. (2017)¹¹

Soy un cuerpo mutante, una entidad que transita constantemente. Las experiencias de lo cotidiano, la alteridad y la otredad que experimenta mi cuerpo me han llevado a reconocermelo como un cuerpo tejido, cuyas hebras configuran las formas de ser, representar e identificarme ante el mundo desde una cosmología collage. Esta configuración se originó inicialmente en los saberes y prácticas de la familia campesina y de la región del Cañón del Chicamocha, pero ha ido mutando a lo largo de experiencias de vida singulares debido a la migración provocada por la carrera militar de mi papá. En el momento en que escribo este texto, me reconozco desde esos saberes y prácticas culturales que han moldeado mis cosmologías collage.

¹¹ P. 105. In-timo: la deconstrucción del cuerpo y del gesto trans. Universidad de Antioquia.



Figura 17 Título: Retrato Marica - Bitácora Jiesta. Archivo personal. Piedecuesta. 2021

Acontecimientos como las ferias y fiestas de los pueblos garcía rovirenses, la toma guerrillera de Guaca del 11 de diciembre de 1997, las violencias y abusos físicos y verbales por transitar expresiones de género, la danza, las danzas, el movimiento, el gesto... son vivencias mediadas por mi cuerpo. Este cuerpo tejido se entrelaza y desentrelaza con otros seres humanos y no humanos, con mis territorios y mis comunidades. Como artista marica, busco formas de evidenciar las relaciones entre la vida y la muerte, amalgamando prácticas tradicionales, populares y contemporáneas.

Al fundamentar *In-timo: la deconstrucción del cuerpo y del gesto trans* (2017), partiendo de la premisa de *cuerpo en tránsito* (cuerpo mutante), fui consciente de que dicho postulado debía encarnarse principalmente a través de mi propia experiencia. Reconociendo, evidenciando y empoderándome desde mis mutaciones, he transitado el ser y tener un cuerpo no hegemónico. Cada vez que acciono *In-timo* en bares, teatros,

parques y calles, genero una interlocución que funciona como un contagio, estableciendo una conexión simbiótica entre quienes participan en la experiencia de mi transmutación y el espacio circundante. Así, he profundizado en cómo las interacciones afectivas de un cuerpo, ya sea desde su individualidad o autonomía, influyen en la percepción, experiencia y construcción del género por parte de una persona.

El concepto de sentipensarme como un cuerpo en tránsito surge de la noción del cuerpo como archivo performativo desarrollada por Judith Butler en *Género en Disputa* (1990). En este planteamiento, el cuerpo se concibe como un archivo de gestos y actos que se entrecruzan de manera dinámica, dando forma a las nociones de género. Mi interés radica en expandir esta idea para visualizar estos actos como hebras que se entrelazan y configuran un tejido corpóreo. Estas hebras están sujetas a revisión, detención y transformación a lo largo de las experiencias de la vida. Cada estímulo al que se enfrenta el cuerpo provoca vibraciones en estas hebras, y, en ciertos niveles de intensidad, dichas



Figura 18 Gesto creativo: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Rene Figueroa.

hebras se movilizan y reconfiguran el tejido corpóreo. En ocasiones, el cuerpo puede retornar a patrones anteriores o experimentar actualizaciones. La naturaleza de estos estímulos puede variar según los consensos establecidos entre comunidades y territorios, determinando así las simbologías y otros constructos sociales que singularizan las experiencias de identidad y representación.

Socialmente nos han enseñado que lo diferente hay que censurarlo, vetarlo, discriminarlo, en lugar de aprender que esa diversidad es la que nos nutre, donde podemos aprender, viendo la otredad como un semejante, donde como comunidad nos podemos potenciar, donde esa diferencia es la que nos identifica. Como cuerpos sensibles muchas veces compartimos necesidades y estímulos diferentes, por medio de los cuales nos podemos reconocer y reaprendernos cada uno.

Barreto, J. (2017)¹²

Las relaciones de un cuerpo con su comunidad y/o con otros cuerpos pueden ejercer un impacto significativo en la configuración de la identidad de una persona. Los consensos establecidos, que abarcan normas, rituales, patrones y prácticas sociales, influyen en las expectativas y estereotipos de género, dando forma a la manera en que una persona se relaciona consigo misma y con los demás.

Las prácticas culturales, intrínsecamente corporales, específicas de un territorio, desempeñan un papel crucial en la comprensión y configuración del género. Asimismo, los entornos físicos, como el hogar, la escuela, el lugar de trabajo o los espacios públicos pueden impactar en las expresiones de género y en las interacciones sociales. El entrelazamiento de cada cuerpo como hilo genera los patrones de los tejidos sociales, que son vivos y mutantes. Estos tejidos no están fijos ni inertes, ya que se ven afectados por los diferentes nodos y las sensibilidades que desarrolla cada cuerpo y cada sociedad.

Las formas en que estos tejidos se expresan en la sociedad, no solo en términos de género, pueden materializarse a través de objetos, vestimenta, adornos y otros elementos tangibles que funcionan como herramientas de expresión y construcción de

¹² P. 105. In-timo: la deconstrucción del cuerpo y del gesto trans. Universidad de Antioquia.

género. Estos elementos materiales tienen el poder de reflejar y reforzar las cosmologías de las comunidades.

El cuerpo adquiere una relevancia crucial en este contexto, ya que es a través de él que se manifiesta la sensación de malestar, y es también mediante el cuerpo que se inicia la construcción de una identidad singular e individual que se entrelaza con los códigos sociales de las comunidades en las que se convive. Reside aquí la paradoja de que el cuerpo, que se pretende homogeneizar, se convierte en el punto de partida para la expresión de la individualidad y singularidad.

Homogeneizar la representación del pueblo es un acto de violencia, pues niega la heterogeneidad, priva de subjetividad a los individuos y traslada esa subjetividad a la representación absoluta mediante una equivalencia de re-presentación y delegación.

Sanchez, J. (2016)¹³



Figura 19 Archivo familiar Ardila Guerra. Foto tomada por Jairo Ardila. Carnaval Campesino. Málaga. 2003

¹³ Pag. 72. *Ética y Representación*. Primera reimpresión. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato. México, D.F.

La idea de homogeneizar la representación del pueblo se revela como un acto violento, al negar la diversidad y las experiencias individuales, despojando a las personas de sus subjetividades. En lugar de permitir la expresión de diversas voces y perspectivas, se insta una representación única y absoluta mediante una equivalencia entre la representación y la delegación. Este proceso de homogeneización limita la autonomía y la capacidad de autorepresentación de las personas, perpetuando así un sistema opresivo. Vale la pena recordar que la modernidad nos ha dejado en un mundo donde todo está fijo, con nombres definidos, y donde las formas de habitar el mundo están condicionadas por el capitalismo, la iglesia y el patriarcado.

Si imaginamos la identidad como raíz o las identidades como raíces, se vislumbra la raíz como metáfora de los saberes y las culturas populares, ancestrales y contemporáneas. Esto implica percibir las posibilidades del ser de manera rizomática, en constante movimiento, en contraposición a la idea de raíces fijas o inertes. Las raíces vivas son movedizas y se entrelazan con otras, un fenómeno que también ocurre con las prácticas culturales cuando surgen procesos de enajenación y apropiación. Contemplar la raíz como rizoma, en lugar de un ancla estática, significa afirmar que las identidades son constructos sociales adaptables a las etapas de vida de un cuerpo, a sus tejidos afectivos con otros, sus comunidades y sus entornos. Durante estas interacciones, las formas en que se concibe y materializa las identidades de dicho cuerpo, así como sus formas de representación, varían según muten sus sistemas de creencias.

Considerando estas premisas como hebras en una trenza, donde se entrelazan Los postulados de Judith Butler (1956 -), Donna Haraway (1994 -) y Diana Taylor (1950 -) se entrelazan al abordar cómo la identidad, el conocimiento y la cultura se construyen y se transmiten. Butler y Taylor coinciden en que las prácticas performativas son fundamentales para la construcción de la identidad y la transmisión cultural. Butler se centra en la repetición de actos que constituyen el género y la identidad, mientras que Taylor expande este concepto a la transmisión de conocimientos y memorias culturales a través de actos performativos.

Por otro lado, Haraway aporta la idea de que todo conocimiento es situado, es decir, que depende de las circunstancias y posiciones específicas de quienes lo producen.

Esto complementa los archivos performativos de Butler y las nociones de lo performático de Taylor, ya que ambos enfatizan la importancia del contexto y las prácticas en la construcción de la identidad y la cultura. El conocimiento situado de Haraway nos invita a reconocer la diversidad de perspectivas y experiencias que informan nuestras prácticas performativas, haciendo visible la multiplicidad y parcialidad inherentes a cualquier forma de conocimiento o identidad.

En conjunto, estas teorías sugieren que nuestras identidades y conocimientos no son fijos ni universales, sino que están en constante proceso de construcción y reconstrucción a través de prácticas situadas y performativas. Este enfoque nos permite entender mejor cómo las culturas y las identidades se mantienen vivas y en movimiento, adaptándose a los cambios y resistencias del contexto social y político. Así podemos reafirmar que la performatividad encarnada en la experiencia de ser y tener un cuerpo yace en la conciencia política del mismo, permitiendo el empoderamiento de las experiencias identitarias desde las singularidades. Las prácticas discursivas encuerpadas generan un conocimiento específico sobre cómo interactúan esos cuerpos y esos territorios, haciendo que los saberes se manifiesten a través del accionar. Estas acciones posibilitan la materialización de los saberes propios de cada cuerpo y comunidad, experiencias que no son efímeras, ya que dejan una impronta en la memoria de algunas de las hebras que conforman el cuerpo tejido y los tejidos consensuados. La construcción de la memoria de las comunidades se configura a partir del collage de subjetividades de los acontecimientos significativos.

...un solo cuerpo colectivo creador de arte y protagonista en diversos escenarios culturales, como reinados, desfiles y carnavales, todos ellos espacios simbólicos en los que la intervención corporal ha representado un cuestionamiento a las imposiciones morales, sociales, y políticas de los grupos armados.

LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022).¹⁴

¹⁴ Pag. 225 Hay futuro si hay verdad. Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición. Capítulo Mi Cuerpo es la Verdad. LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022). Mi cuerpo es la verdad.



Figura 20 Título: In-timo at divas. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Dana Jane Piedrahita.

Aquellas personas que no acatamos los patrones heteronormados, blanqueados, capitalizados, instaurados por las ontologías modernistas, tendemos a ser violentadxs por no encajar en las homogeneizaciones de los consensos de sexo y género. Con ello, viene la relegación a espacios marginales y vulnerables por identificarse y representarse fuera de los cánones patriarcales. Para quienes habitamos territorios latinoamericanos, suramericanos y colombianos, implica cargar con las nociones políticas, éticas y estéticas de poner y ser cuerpo, experiencia que se singulariza aún más cuando habitas territorios con conflictos armados.

Las maricas históricamente hemos estado en lugares en pugna por la legitimidad de la vida como un derecho fundamental. Si bien en nuestro cotidiano somos vulnerables en territorios en guerra, los cuerpos no hegemónicos somos territorios de conquista para los machos bélicos. Nuestras cuerpas maricas problematizan desde las calles, desde la cotidianidad, hacemos del espacio público...



Figura 21 Gesto creativo: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Rene Figueroa.

...un lugar en permanente disputa. Los cuerpos que se cruzan, que lo recorren, que lo habitan y lo viven hacen espacio público. La calle, las plazas y los parques son lugares de encuentro llenos de vidas que con su presencia lo performativizan.

Quiroga, F., Giraldez, A., & Ibáñez, P. (2019).¹⁵

Hablando de manera estética y poética, como sociedad nos han enseñado a ver los cuerpos desde la forma o los colores, sin ser conscientes de que lo que realmente compone a ese cuerpo va más allá de la fisicalidad misma de estos. Lo que contemplamos es el paisaje que estos crean mediante múltiples capas o tejidos que se superponen entre sí, permitiendo contemplar una imagen, un paisaje. De esta manera,

¹⁵ Pag. 11. Quiroga, F., Giraldez, A., & Ibáñez, P. (2019). La fiesta, lo raro y el espacio público. Bartlebooth y Fiestas Raras. Coruña.

al ver un cuerpo, podemos apreciar su color de piel, el conjunto de gestos, marcas, accesorios, ropa, contexto y pieles.

Al enunciarme como marica, sentipienso que esta declaración no solo me permite habitar la vida y la muerte de una manera integrada, sino que también transforma el encuentro colectivo en una celebración de lo raro, lo extraño y lo no convencional. Subvierto el uso de un termino comúnmente usado para violentarme, cómo un posicionamiento político. Donde agencio mis practicas identitarias y artísticas, asumiendo un sentido ético, poético y estético. Esta autoidentificación conlleva un reconocimiento de mi propia existencia como algo que trasciende las normas sociales y culturales impuestas. Al abrazar y enunciar mi identidad marica, reivindico un espacio donde la singularidad y la diferencia no solo son aceptadas, sino celebradas. Esta celebración es un acto de resistencia contra las narrativas dominantes que buscan silenciar o marginalizar las identidades disidentes.

Habitar la vida y la muerte de manera incorporada significa reconocer y aceptar todas las facetas de mi ser, incluyendo aquellas que la sociedad considera periféricas o inadecuadas. Estos principios los asumo en mi cotidianidad como practicas encuerpadas a las que tuve acercamiento a partir de la danza butoh, las cuales me permitieron visualizar la muerte no como un final, sino como una parte intrínseca del ciclo de la vida. En este sentido, la muerte no es temida, sino entendida y aceptada como un componente esencial de la existencia humana.

El encuentro colectivo, entonces, se convierte en un espacio de confluencia de diversas identidades y experiencias que desafían las convenciones establecidas. Al reunirnos en nuestra diversidad, reconocemos nuestras diferencias y la fuerza de nuestras comunidades. Este acto de reunirse y celebrar lo peculiar y lo extraño es un poderoso recordatorio de que nuestras identidades, aunque no convencionales, son válidas y valiosas. Además, esta celebración de lo raro y lo no hegemónico subraya la importancia de crear espacios seguros y acogedores donde todas las personas puedan expresar libremente sus verdaderas identidades sin temor a la discriminación o el rechazo.



Figura 22 Título: Boca de río. Autor: Mario Andres López. En la foto Paola Boneth.

Las maricas hemos configurado históricamente la fiesta como un dispositivo para la construcción de común-unidad; evidenciando su capacidad catalizadora de las identidades performativas, entendemos la fiesta como el espacio para develar diversas identidades de un cuerpo. Para ello usamos elementos como vestidos, pelucas, maquillaje, tacones, prótesis, entre otras materiales, para afectar la cotidianidad; resignificamos símbolos por medio de las formas en que alteramos nuestros cuerpos ya sea de manera temporal o permanente. Esta resignificación es la que posibilita afectar el sentido de la realidad, haciendo visible lo que antes no se percibía, convirtiendo la fiesta en un escenario para ejercer el derecho de construir y habitar territorios, visibilizando sus problemáticas contemporáneas.

Cuando una comunidad imagina y expresa eso que imagina a través de sus saberes y prácticas culturales, la realidad se ensancha y el monopolio de lo que es posible en el futuro se quiebra y se le arrebatada a las promesas comunes y tramposas de los politiqueros sueltos.

Álvarez, J. (2021) ¹⁶

La noción de que la realidad se ensancha cuando una comunidad imagina y expresa a través de sus saberes culturales sugiere que este proceso de expresión colectiva amplía las posibilidades de significado y acción en el futuro. El cuerpo como archivo performativo se convierte en un vehículo crucial para esta expansión de la realidad, ya que las experiencias individuales y colectivas se entrelazan, generando un flujo constante de reinterpretaciones y actualizaciones.

Cuando Juan Álvarez (1978 -) menciona que se quiebra el monopolio de lo que es posible en el futuro y se arrebatan las promesas comunes y tramposas de los políticos, esta destacando la potencia transformadora de las expresiones culturales. Las colectividades maricas, a través de sus cuerpos y performances, desafiamos las narrativas hegemónicas y abrimos espacios para nuevas posibilidades y significados. El cuerpo marica es un cuerpo político y resiliente que se convierte en un elemento clave para dismantelar las promesas vacías y construir realidades más auténticas y conectadas con las necesidades identitarias y experiencias de las comunidades.

Como un ejemplo de ello donde la fuerza ética y política de las corporalidades maricas se materializan por medio de practicas artísticas. Es por ello que

En el marco del proyecto “Sentidos de la memoria para construir paz”; y sus laboratorios de creación y emprendimiento, surgen las Casas de Paz como respuesta a la necesidad de construir espacios de formación en emprendimiento, liderazgo, arte y cultura; además de fortalecer los procesos de articulación que permitan a las personas LGBTI aportar a la construcción de paz y convivencia pacífica desde la recuperación de la memoria histórica sobre la afectación del conflicto armado.

¹⁶ Pag. 22. RESPETO FUTURO EN TRÁNSITO. Respeto y prácticas de escucha, Nos ocurren las palabras. Juan Álvarez.

Existen Casas de Paz en Maicao, Ciénaga, El Carmen de Bolívar, Montelíbano y Soledad. En estos territorios, se encuentran numerosas víctimas LGBTI cuyas cifras varían de acuerdo al municipio, ya que en algunos de ellos la presencia de actores armados ilegales fue mucho más intensa.

Las Casas de Paz han contribuido al proceso de reparación de las víctimas LGBTI del conflicto, pero también al de otros grupos y poblaciones vulneradas, como lo han sido las personas afro y los indígenas.

Este proceso realizado por Caribe Afirmativo, donde el relato de Dayra Carrasquilla¹⁷ quien da cuenta de la utilización del dorado para neutralizar el color de la piel, de manera simbólica buscaban enunciarse contra las discriminaciones por prejuicio de diversidad racial y sexual. Del cuerpo dorado de Paola Boneth emergen sus *alas mangle* las cuales se mantienen abiertas exigiendo el reclamo por la dignidad de la comunidad lgbtiq+. Aquí podemos evidenciar el concepto de archivos performativos, como lo presenta Judith Butler, quien plantea que el cuerpo no solo lleva consigo la historia, sino que también la reinterpreta y la actualiza en cada acto performativo. Haciendo que el cuerpo en *Boca de Rio* se convierta en un medio a través del cual las experiencias pasadas se reactivan y transforman, ampliando así el horizonte de lo posible. El conocimiento situado de Donna Haraway refuerza esta idea al enfatizar que todo conocimiento está contextualizado y enraizado en las experiencias particulares de los individuos y las comunidades. Esto significa que las expresiones culturales no solo reflejan, sino que también moldean y expanden la realidad a partir de los contextos específicos de los cuerpos que las encarnan.

En este trabajo podemos ver como el cuerpo de Paola es el medio para poéticas las múltiples identidades que le atraviesan, permitiendo que elementos territoriales simbólicos configuren en ella una imagen que busca evidencia la lucha por la dignificación de la vida. Recordando aquí a Diana Taylor, con su noción de lo performático, quien señala que las performances culturales son formas de conocimiento que se transmiten y transforman a través de la práctica. Las acciones performativas no solo comunican historias y saberes, sino que también tienen el poder

¹⁷ Memorias para Construir Paz. Caribe Afirmativo. Mario Andres Lopez, Ciénaga

de alterar las percepciones y abrir nuevas posibilidades de acción. En *Boca de Río*, las expresiones culturales colectivas se convierten en actos de resistencia y transformación que desafían las narrativas hegemónicas.

En el contexto de la celebración y la festividad, los cuerpos maricas no solo desafían las normas establecidas, sino que también crean nuevos espacios de libertad y expresión. La fiesta se convierte en un acto performativo que amplía el horizonte de lo posible, transformando las experiencias individuales y colectivas y abriendo caminos hacia futuros más inclusivos y diversos.

El arte y la cultura, expresados desde el cuerpo, no solo son resistencias sino también formas de afrontamiento. Estos quiere decir que constituyen procesos complementarios para transitar el dolor y la indignación sentimientos que han sido politizados y se han convertido en agentes de paz y protectores del tejido social. En este sentido, las prácticas corporales para oponerse desde el arte, individual y colectivamente, han sido el medio perfecto para dejar libre lo que traen preso, “expresar” lo que nadie quiere contar y formular propuestas para cambiarlo.

En la juntanza, muchas personas LGBTIQ+ han concebido un solo cuerpo colectivo creador de arte y protagonista en diversos escenarios culturales, como reinados, desfiles y carnavales, todos ellos espacios simbólicos en los que la intervención corporal ha representado un cuestionamiento a las imposiciones morales, sociales y políticas de los grupos armados. Allí estas prácticas fueron ejercicios para la visibilización, la acción sociopolítica y la resistencia ante la negación de su existencia.

(LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. 2022)

Aquí podemos mencionar a Jorge Dubatti con su postulado del convivio, el cual, aunque concebido desde las prácticas teatrales, puede aplicarse como filtro para interpretar otras dinámicas sociales. Dubatti propone que el convivio se refiere a la experiencia compartida y comunitaria de presenciar y participar en un evento teatral en vivo. Esta premisa resalta la importancia de la presencia física y la interacción directa entre los actores y el público, creando un espacio de encuentro y comunión que trasciende la mera representación escénica. Así, podemos analizar la fiesta como un acto colectivo que va más allá de la interacción teatral de los códigos sociales y los diversos elementos artísticos y culturales de quienes participan en ese acontecimiento. La interacción y relación simbólica que cataliza el encuentro permite que los espacios

de encuentro adquieran un sentido político, ético y estético del ser individual, transformándose y construyendo colectividad.

Entre 2000 y 2005 , las personas LGTBIQ+ de Chaparral (Tolima) llevaron a cabo un reinado trans junto al río Tuluñí, un espacio conocido por ser inseguro para ellas, pero que fue resignificativo. A pesar de los intentos de sabotaje en el pasado, tanto por la población civil como por los grupos guerrilleros.

LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022).¹⁸

De igual manera pasaba en San Rafael (Antioquia) con el reinado de Miss Tanga: el cual se llevó a cabo en 1998 como el primer reinado gay, teniendo lugar en el Balneario Gallo, hoy conocido como Las Tangas.

...años después recibieron el apoyo de la Alcaldía para continuar su realización y promover su participación en espacios similares del país. De ahí fundaron las Ferias del Río de San Rafael, que aún hoy son relevantes.

LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022).¹⁹

La apropiación del reinado trans en Chaparral (Tolima), desde su realización en un espacio inicialmente inseguro hasta recibir el respaldo de la Alcaldía años después, se conecta con la noción del cuerpo como archivo performativo y su capacidad para transformar y resignificar la realidad. La comunidad LGTBIQ+, a través de esta expresión cultural, generó cambios significativos en el tejido social.

El respaldo de la Alcaldía y la creación de las Ferias del Río de San Rafael representan un estímulo adicional que impacta las hebras del tejido social. Este respaldo institucional no solo reconoce la importancia de la expresión cultural de la comunidad, sino que también contribuye a fortalecerla y amplificar su impacto. Las vibraciones generadas por este nuevo estímulo provocan una reconfiguración en el cuerpo social, marcando un

¹⁸ Pag. 531 Hay futuro si hay verdad. Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición. Capítulo Mi Cuerpo es la Verdad. LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022). Mi cuerpo es la verdad.

¹⁹ Pag. 530 Hay futuro si hay verdad. Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición. Capítulo Mi Cuerpo es la Verdad. LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022). Mi cuerpo es la verdad.

cambio significativo en la percepción y participación de la comunidad LGTBIQ+ en espacios similares en todo el país.

La conexión entre el reinado trans, las Ferias del Río de San Rafael y el respaldo institucional destaca cómo las expresiones culturales pueden convertirse en agentes de cambio social. La resignificación de un espacio inseguro y la consolidación de eventos culturales relevantes demuestran la capacidad del cuerpo resiliente y político que puede influir en las dinámicas comunitarias y desafiar las limitaciones impuestas por la sociedad. Las historias de Chaparral y San Rafael se convierten así en un testimonio de resistencia, transformación y afirmación identitaria, donde el cuerpo y sus expresiones culturales son catalizadores claves en la construcción de una realidad más inclusiva.

Estas representaciones del cuerpo suelen estar basadas en ideales patriarcales y no reflejan la diversidad de posibilidades que existen en relación con nuestros propios cuerpos y referencias culturales más cercanas. Es crucial cuestionar esta noción preestablecida y explorar las múltiples formas en que podemos ser cuerpo en su plenitud y diversidad. Las identidades performativas representan la posibilidad de asumir la cualidad múltiple y mutable de las formas de ser. Esta noción se aplica a cualquier ser humano sin distinción, siendo los actos de conciencia quienes hacen la diferencia sobre cómo se experimentan estas mutaciones.

La resignificación de la palabra *marica*, históricamente utilizada como un término insultante y violento dirigido a la comunidad LGTBIQ+, se presenta aquí como un acto de empoderamiento desde la lucha por la diversidad. Subvertir el término "marica" implica diluir, expandir y hacer porosas las posibilidades de interpretar y habitar el mundo. En mi búsqueda por hablar y analizar desde ontologías más locales, inicialmente exploré el término *cuir* en busca de validación, ya que percibí esta palabra en castellano como un término aspiracional que intenta apropiarse fonéticamente de los estudios *queer* en inglés.

Enunciarme como artista *marica* y usar este término para generar un matiz y otra perspectiva a las teorías *queer/cuir* abordándolas desde las ontologías relacionales y cosmologías suramericanas, esto me permite esbozar un enunciado activista desde el

arte con una mirada marica. Hablar de Teorías Maricas es hablar de un acto político que busca agrietar-deformar la teoría, dándole vida desde las realidades contextuales

que las comunidades LGTBIQ+ vivimos, y en realidad, cualquier comunidad, ya que ninguna persona es ajena a las violencias instauradas por el patriarcado. Los cuerpos diversos, al devenir en identidades performativas, generamos incomodidad en gran parte de las sociedades.

Habitar el mundo desde las teorías maricas es reconocer que no habitamos en burbujas culturales herméticas al mundo. Es develar las influencias de las dinámicas eurocentristas y anglosajonas que han influido en Hispanoamérica a través de dispositivos culturales que siguen instrumentalizando a los cuerpos para convertirlos en una masa homogénea y dócil. Las maricas subvertimos las posibilidades del ser, somos impertinentes, resignificamos las violencias simbólicas para empoderarnos y desde ahí enunciar nuestra ira, dolor, placer, fiesta. Es desafiar las formas lingüísticas de las instituciones que nos dicen cómo debemos

hablar nuestros idiomas y lenguas.

Así, marica se erige como un enunciado de orgullo y empoderamiento, apropiándose de las cicatrices dejadas por el heteropatriarcado. Representa un pasado contextualizado, un presente resiliente y en constante deconstrucción, y proyecta un futuro en el cual nos preocupamos menos por el juicio externo y nos ocupamos más de ser siendo.

La fiesta es un dispositivo que se puede mariquear; Jiesta me ha permitido corroborar la potencia de tener un cuerpo no hegemónico, el cual lo percibo como un cuerpo tejido que muta constantemente. Me utilizo a mí misma para propagar la fiesta en la cual catalizo mis identidades performativas, por medio de las secreciones que estimulan al



Figura 23 Titulo: Cantos Xenobinarixs. Fotografía tomada por H. En la foto Lechedevirgen. México. 2021

colectivo que se convierte en una colcha de pieles que vibran por medio de sus interacciones y performances.

Es importante destacar que en Latinoamérica también existen artistas como Leche de Virgen Trimegisto (México), quien, desde su trabajo, pone en evidencia el blanqueamiento y la concepción del cuerpo latino según los cánones de belleza anglosajones, así como el machismo, la homofobia y otras violencias que enfrenta un cuerpo no hegemónico y no heterosexual.

NO SIENTO ORGULLO, SIENTO RABIA

es la frase que ha utilizado para algunas de sus gestos creativos. Leche de Virgen Trimegisto plantea una crítica a estas estructuras, subvirtiendo las narrativas dominantes y proponiendo nuevas formas de entender y habitar el cuerpo y la identidad. En su trabajo Cantos Xenobinarixs pone en tensión su noción de identidad corporal con la territorial, compartiendo el mismo color y vulnerabilidad. el cuerpo del artista se convierte en un terreno de resistencia y protesta, cuestionando las imposiciones culturales y sociales que buscan homogeneizar y controlar. Esta obra también pone de manifiesto las cicatrices y las marcas del cuerpo, las cuales narran historias de lucha y supervivencia en un entorno que a menudo es hostil.

La intersección entre la resistencia y el empoderamiento del ser marica, junto con la reflexión sobre las relaciones arte-cuerpo-territorio, ha sido crucial en mi proceso creativo. Al deconstruir mis propias prácticas, descubrí la constante principios de poner mi cuerpo y agotar mi danza que han develado la potencia de un cuerpo no hegemónico, entendido como un ente en constante mutación y tejido de identidades performativas. En este contexto, Jiesta se ha convertido en el catalizador de estas identidades, propagando la fiesta y generando una vibrante colcha de pieles en la que las interacciones y performances estimulan al colectivo, manifestando así la fuerza y la vitalidad de los cuerpos que se resisten y se empoderan a través del arte y la celebración.

En este mismo sentido me ha llevado a comprender mi cuerpo como gesto, como imagen, llevándome a entender mi cotidiano y mi vida como detonante creativos para la puesta en escena. Permiéndome encontrar conmigo mismo por medio de la danza, permitiendo que mi cuerpo hable, que mi cuerpo devenga, permitiéndome sorprenderme a mí mismo, de mi cuerpo, llevándome a vivenciar la danza más allá de un dominio técnico, donde la técnica se convierte en un medio y no en un fin.

Jhon Barreto (2017)²⁰

Presento así las teorías maricas como una invitación a cuestionar lo establecido y reflexionar sobre nosotrxs mismos como flujos vibrátiles estimulados por diversos catalizadores, estímulos que afectan constantemente las formas en que nos manifestamos. Este enfoque asume los cuerpos como medios que encapsulan experiencias de manera porosa, cuyas huellas interactúan incesantemente con otros cuerpos y sus afectividades, configurando así una colcha de tejidos en movimiento perpetuo y no homogéneo.

Considerando el cuerpo como un archivo que se materializa a través de sus identidades performativas, se desdibujan los ideales modernos de control y estabilidad, permitiendo que el acto de ser y habitar el mundo de manera diversa se convierta en un gesto político. En el ámbito de las prácticas sociales, la perspectiva festiva (como uno de estos tejidos ontológicos) se vislumbra como una efervescencia de pieles que se pliegan y desbordan en sí mismas.

Estos pliegues, dados por la subjetividad de cada cuerpo, otorgan a la experiencia del ser siendo matices que oscilan entre la depresión, la efusividad, lo histriónico, lo solemne, lo violento, lo placentero, lo erótico y lo lúgubre... el cuerpo lo es todo. Así, las teorías maricas se convierten en una exploración multifacética de la existencia, desafiando las normas preestablecidas y celebrando la complejidad y diversidad de las identidades y las vivencias.

²⁰ IN-TIMO: la desconstrucción del cuerpo y del gesto trans.

VI. De las ficciones folclóricas de la fiesta

*“Esta canción es como para, lo que estamos pasando”.
“Injusticias, las injusticias es lo que a mí no, no me gustan”.
“Sacamos nuestra música aquí a los personajes, a las imágenes”.
“La tierra más.. ¿no?, por eso es que yo le he cantado más acá a la tierra pues”.
“Y qué bonito le digo porque yo soy campesina”.
“Onde vamos, hablamos de nuestro, de nuestro pueblo.
Cómo son nuestras costumbres”.
“Tonces por eso es que le digo yo, hoy enterramos muertos vivos”.*

Voces (2021). Lucio Feuillet



Figura 24 Archivo personal. Bitácora De Jiesta. (2021)

En el contexto colombiano, las manifestaciones culturales que narran la cotidianidad de las comunidades han enfrentado la persistente tendencia de definir una identidad nacional fija desde mediados del siglo XX. Conceptualmente, se tiende a percibir las prácticas tradicionales de formas arqueológicas, frágiles y agonizantes, tratándolas más como fósiles que como tradiciones vivas y mutantes. Sin embargo, al observar el impulso romántico que llevó a muchas obras del siglo XIX a destacarse como

narraciones imaginativas inspiradas en las criaturas del folclore europeo, podemos identificar una analogía reveladora. Estas obras, conocidas como ficción folclórica²¹, se caracterizan por su doble naturaleza: aunque son historias inventadas, surgen de investigaciones profundas y de la innegable pasión de sus autores por el folclore, intentando revivir las leyendas y tradiciones populares. De manera similar, las prácticas culturales en Colombia, lejos de ser fósiles inertes, son tradiciones vivas que se adaptan y transforman continuamente, reflejando la riqueza y la diversidad de la identidades colombianas.

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

(Saer, J.J.1997)

El concepto de ficción que nos plantea Juan Jose Saer, se entrecruzan con el postulado de Ficción Folclórica de Raúl Parra Gaitán. Confirmándonos que la ficción no trata de una renuncia a una ética de la verdad específica, sino de la búsqueda de una verdad más matices y contrastes. En el ámbito de la ficción folclórica: son historias inventadas que, sin embargo, nacen de investigaciones y de los sentipensamientos de aquellxs investigadorxs interesadx en el folclore, quienes insisten en salvaguardar y resignificar las culturas, las artes, los saberes y los oficios populares y tradicionales²² de sus territorios.

²¹ parafraseando definición de ficción folclórica que expone Raúl Parra Gaitan en su texto de Ficción Dorada

²² *“Valga aclarar que en las prácticas reales se tiende a usar el término tradicional alusivo a aquello que se considera antiguo, dándole la connotación de vitalidad al folklore. Por otro lado, no todo evento tradicional llega a ser folclórico, pero sí todo evento folclórico es tradicional, caracterizando lo tradicional como actividad o evento que se repite periódicamente: si hablamos de actos cívicos como celebraciones, años de fundación, día de la madre, día de los niños, entre otros tienden a corresponder solo características tradicionales, pero si hablamos de rituales sociales que son apropiados por la comunidad y es ésta quien la promueve, apropia y empodera, podríamos hablar de un evento tradicional y folclórico tal y como sucede en actividades como el día de muertos en México, o los diferentes rituales colombianos alusivos a los a las fiestas patronales de los pueblos, fin de año y semana santa, entre*



Las ficciones varían según las singularidades de cada comunidad, tejiendo sus cosmologías collages a partir de las interacciones entre quienes pertenecen a la comunidad y su relación con los territorios. Esta idea es posible de dimensionar al imaginar a cada persona como un hilo, que se entrecruza con otros hilos a través de las interacciones que mantiene con los demás miembros de su comunidad. Los nodos o patrones que una persona transita cambian a lo largo de su vida, ya que las vivencias y acontecimientos le llevan a actualizar constantemente sus formas de relación con lo humano y lo no humano.

Al visualizar el tejido configurado por una comunidad en un modo de zoom out, se revela la cosmología collage como una geografía afectiva. Este concepto argumenta que la percepción y el significado de los territorios no son fijos, sino que están en

constante construcción a través de las interacciones afectivas y sociales. Esta geografía puede ser filtrada a través de múltiples enfoques, que revelan sus matices, profundidades y contrastes, permitiendo diversas interpretaciones. Quienes se interesen en interpretar la cosmología collage de una comunidad lo harán influenciados por sus propios sentipensamientos y sensibilidades, entendiendo que su perspectiva es solo una de muchas posibles. Así, las cosmologías collages destacan la riqueza y complejidad de las identidades culturales y su capacidad de transformación.

muchas otras.” Barreto, J. (2018) P.34 Festival Nacional de Danza Folclórica: veintinueve años intercambiando saberes culturales (Titiribí, Antioquia)

La comprensión de las ficciones y cosmologías collages de las comunidades nos lleva a entender que cada individuo es un entrelazado de hilos, formando parte de un tejido cultural y social en constante evolución. Al imaginar que cada persona es un hilo vivo, que se tensiona y relaja en sus interacciones con lxs integrantes de sus comunidades y sus territorios, podemos apreciar cómo estos tejidos vivos se configuran y reconfiguran continuamente. La interpretación de estos patrones nos permite no solo entender la singularidad de cada persona, sino también apreciar la riqueza y diversidad de las comunidades en su relación con el territorio y sus interacciones sociales. Las tensiones y relajaciones en estos hilos son impulsadas por diversas experiencias y acontecimientos, lo que hace que los patrones que forman no sean estáticos, sino dinámicos y vivos. Esta transformación y adaptación de los patrones a lo largo del tiempo reflejan la naturaleza en constante diálogo de las identidades y expresiones culturales con su entorno, evidenciando la complejidad y vitalidad de estas cosmologías collages.

Es esencial reconocer que las manifestaciones culturales son producto de prácticas de etnoficción llevadas a cabo por artistas. Quienes través de sus practica artística materializan sus cosmologías collages, lxs artistas traducen experiencias estéticas de los oficios y los saberes de sus territorios. En este contexto, la etnoficción no solo refleja las tradiciones y conocimientos de las comunidades, sino que también las resignifica y configura nuevas narrativas que resuenan con las cotidianidades contemporáneas. Al hacerlo, lxs artistas tejemos un dispositivo²³ que captura la complejidad y diversidad de sus entornos, permitiendo una comprensión más profunda y matizada de las identidades y expresiones culturales. Este proceso de traducción y creación subraya la importancia de las materialidades, los procesos de memoria y la noción de ser cuerpo, elementos fundamentales en la configuración de las identidades y en la forma en que estas se entrelazan con las manifestaciones culturales. Lxs artistas utilizamos experiencias estéticas para atender nuestras propias necesidades

²³ Andrea Soto de Calderón en su texto de *La performatividad de las imágenes* (2020), donde habla en tres sentidos la noción de dispositivo: “como un aparato técnico, como una disposición estratégica o bien como un modo de articulación de un saber”.

narrativas, dejando improntas que reflejan la riqueza y complejidad de nuestras comunidades.

Colombia se caracterizaba por ser un país rural que, bajo el régimen de la hegemonía conservadora bogotana, estableció un conjunto de conocimientos icónicos sobre el comportamiento, la fe y la historia, propio de un puñado de letrados capitalinos²⁴. El desconocimiento geográfico del país, de sus gentes y sus costumbres, por parte de estas élites, llevaron a la inclusión y/o exclusión de ciertas manifestaciones culturales populares en concordancia con los estandartes de progreso y civilización que la construcción del imaginario nacional requería.

Parra G. Raúl. (2022)²⁵

Hoy en día, existen propuestas que invitan a comprender las relaciones que lxs colombianxs tenemos con nuestros territorios a partir de su contenido artístico. En el caso de Santander podemos las jergas, el paisaje, el arte y otros elementos convergen en las composiciones lxs artistas de Adriana Lizcano y Edson Velandia, catalizando el arte popular. Sus músicas tensionan y pulsionan los tejidos que estructuran el arte culto y las convenciones sobre cómo deben sonar las músicas tradicionales. Lizcano y Velandia orquestan hábilmente elementos musicales tradicionales con los sentipensamientos que surge del habitar de un territorio como Chicamocha y Colombia en general, creando una fusión que refleja la complejidad y riqueza de las identidades culturales en constante diálogo con su entorno.

"Lo elemental, lo básico, lo que está a la mano..." son algunas de las premisas en las que se basa Rasqa, el concepto que define las estéticas de las creaciones de Edson Velandia y Adriana Lizcano. Rasqa es el término circense colombiano que suele usarse para describir a los payasos perezosos o vagos que repiten el mismo acto sin mayor preparación o elaboración. Velandia decide permutar la "c" por la "q" con la intención de imprimirle su estilo propio.

²⁴ Durante el siglo XIX la casi totalidad de la población del país era analfabeta, es fácil entender la dominación ejercida por parte de los pocos letrados, quienes tenían el poder de producir, circular y valorizar las palabras.

²⁵ P. 84. Ficción Dorada. Parra G. Raúl. Bogota, Idartes. (2022).



Figura 26 Videoclip: Arrechas. Autor: Edson Velandia. Fotograma tomado del video de la canción Arrechas.

La rasqa no es un género, porque no es una música tocada por una comunidad. Tampoco es una mezcla de géneros ni funciona en ella el concepto de fusión, pues hace mucho rato que el artista trabaja de una manera orgánica, lejos del patrón en boga cuando arrancaba en la música, que les servía a las bandas bogotanas de la escena independiente de entonces como un ejemplo a seguir.

Jaime Monsalve (2019)²⁶

El trabajo de Edson y Adriana contribuye a conectar territorios y experiencias de vida al visibilizar la cotidianidad garrotera, la cual se vincula con tradiciones colombianas y latinoamericanas. Si reconocemos a Latinoamérica como un gran collage de tradiciones, violencias estructurales a la diferencia, abusos del poder político, abandono a zonas vulnerables y a poblaciones diversas, podemos comprender que las creaciones de Velandia y Lizcano hablan de aquellas realidades no hegemónicas que idealizan el sueño

²⁶Monsalve, J. "Las Rasqas de Edson Velandia". Revista Semana. Bogotá (2019).

americano o romantizan la precariedad y la pobreza, mostrándolo de manera cruda y poetizada, sin caer en la estética de la pornomiseria.

Rasqa utiliza la etnoficción como medio narrativo para dar cuenta del arte como salvaguarda de tradiciones con sentido político decolonial. Al considerar la rasqa como un sentido estético, rompe y subvierte el estereotipo de la cultura popular, enaltecendo y evidenciando sus singularidades a través del arte de sus videografías, sus temporalidades rítmicas y, claramente, el contenido de sus letras.

*Las chammas son muchas y hay cucas con mocho
Que se echan la chuma con chicha en el buche
Marchando la tocha con cute sambuche
Se rebuscan la cuchara pa'l cuchuco y cosechan la arracacha
Las cucas, chitareras
Las arrechas y las guarichas
Chorro a la lucha echa en chapuza y andan chapetas*

Arrechas (2021). Batucada Guaricha, Edson Velandia y Adriana Lizcano.



Figura 27 Archivo Personal. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto asistentes al concierto de Lucio Feuillet y su murga. Plaza Carnaval - Carnaval de Negros y Blancos. Pasto. 2022

La música de Velandia y Lizcano no es estática; sus formas de composición se basan en juegos tonales o disonantes. Puede estructurar un bambuco clásico, pero debido a sus letras que no corresponden al romanticismo costumbrista que caracteriza al bambuco tradicional, le da un nuevo aire que habla desde el cotidiano contemporáneo, de lo que nos acontece aquí y ahora. Para Favio Sarmiento, el narrador santandereano, la música, los vestuarios y las gastronomías son elementos cruciales para que la fiesta acontezca. Destaca que la fiesta no se limita a la alegría, como a menudo se concibe en el imaginario social y comercial; también abarca tristeza, depresión, ansiedad y violencia. Utiliza estos estados para sensibilizar sus narraciones, subrayando la importancia cultural que tiene la fiesta en la construcción de identidades.

Sarmiento concibe su libro como una ironía de la fiesta colombiana, revelando las realidades no gratas de la "tacita 'e plata" que aspira a ser este país. Se asemeja a las temáticas de disfraces y carrozas en los carnavales que buscan ser críticos con las realidades colombianas a través del humor. *¡Que siga la fiesta!* (2012) es un entramado de relatos que narra cómo la fiesta es parte integral de las historias de vida de los

colombianos desde la infancia, destacando la importancia de la familia en las formas de relacionarnos con lo festivo. En su primer relato, se evidencia la nostalgia por las narraciones ficticias de lo tradicional y cómo la fiesta es carne, carne viva que experimenta lo colectivo. Describe la efervescencia que genera la carne festiva, resaltando el cuerpo sentipensante que requiere la construcción de sus cuentos.

Sarmiento concibe su libro como una ironía de la fiesta colombiana, revelando las realidades no gratas de la "tacita 'e plata" que aspira a ser este país. Se asemeja a las temáticas de disfraces y carrozas en los carnavales que buscan ser críticos con las realidades colombianas a través del humor. *¡Que siga la Fiesta!* es un entramado de relatos que narra cómo la fiesta es parte integral de las historias de vida de los colombianos desde la infancia, destacando la importancia de la familia en las formas de relacionarnos con lo festivo. En su primer relato, se evidencia la nostalgia por las narraciones ficticias de lo tradicional y cómo la fiesta es carne, carne viva que experimenta lo colectivo. Describe la efervescencia que genera la carne festiva.

Las narraciones de Favio Sarmiento materializan experiencias y traducen sus referentes de mundo por medio de metáforas que poetizan sus formas de interpretar sus territorios. Sus formas de percibir sus vínculos atienden a las posibilidades sensibles que tienen sus cuerpos, haciendo que sus acontecimientos estén mediados por sus experiencias corpóreas. Evidenciando así que las narrativas tradicionales se ajustan a las realidades de las comunidades y a los medios que emplean para relacionarse entre sí, funcionando como dispositivos que permiten apreciar sus formas de ser y habitar el mundo.

Las ficciones folclóricas derivan de las subjetividades de quienes las cuentan y de los consensos de sus común-unidades. Las narrativas culturales resultan del entrecruce de los relatos que se repiten generacionalmente, y en cada relevo generacional se actualiza y adapta según las mutaciones de las comunidades y sus territorios. Los artistas que emplean elementos etnográficos en sus procesos de creación se denominan etnoficcionales, siendo esta una de las formas de configurar narrativas que suman al collage identitario que componen el tramado de las ficciones folclóricas. Es esencial destacar que las culturas nativas americanas gestaron rituales y celebraciones

arraigados en sus propias cosmologías. No obstante, la llegada de colonizadores europeos y los consecuentes genocidios de las comunidades indígenas del continente americano desencadenaron procesos de sincretismo, apropiación y colonización cultural. Estos sucesos engendraron consensos sociales que amalgamaron mitologías nativas americanas, afrodiaspóricas y judeocristianas, generando una diversificación de las celebraciones autóctonas en cada territorio a través de carnavales, festivales, ferias y fiestas patronales.

A nivel nacional se reconoce que el torbellino es una de las danzas y ritmos musicales más representativos del departamento de Santander²⁷. En la provincia de García Rovira, el folclorólogo Guillermo Laguna identificó varias danzas propias de la región y creó una escuela de danza. En este contexto, el danzante Leonel Rodríguez y otros danzantes de la región han identificado el proceso de sincretismo cultural que configura el torbellino garcía rovirense como resultado de numerosos procesos históricos y sociales. Es importante reconocer que la diversidad santandereana también abarca otras prácticas culturales de comunidades afrodescendientes, rom y campesinas, las cuales contribuyen a las configuraciones de las identidades contemporáneas y han sido ínfimamente reconocidas.

En la foto, podemos identificar el traje tradicional portado por el grupo de danzas Tanainas (Málaga), donde se evidencian actualizaciones de los materiales tradicionales, como botellas y flores, que podrían considerarse como parafernalia autóctona. La disposición del espacio atiende al desarrollo de la Torbellinada, un espacio de resistencia y salvaguarda del torbellino como práctica identitaria frente a las múltiples interpretaciones de lo que puede ser tradicional y lo identitario en la actualidad.

²⁷ El departamento de Santander distribuido en 87 municipios distribuidos en siete provincias: Comunera, García Rovira, Guanentá, Metropolitana, Yariguíes, Soto Norte y Vélez.



Figura 28 Archivo Personal. Foto tomada por Martha Guerra. En la foto agrupación Tanainas. Málaga. 2004.

El hacer de Tanainas configura de manera inconsciente un acto de resistencia y contención. A través de este proceso, actualizan sus narrativas coreográficas utilizando los materiales que consideran necesarios para dar cuenta de sus ficciones folclóricas al realizar danzas tradicionales. Este fenómeno es experimentado por muchas agrupaciones en Colombia. En sus ejercicios de salvaguarda, estas agrupaciones actualizan los materiales para la composición de las danzas que sienten propias, manteniendo así vivas y relevantes sus tradiciones culturales.

Traigo a esta trenza de ficción folclórica a la agrupación Tanainas, además de lo expresado anteriormente y que como ellxs existen muchas agrupaciones en la región con procesos similares. Esta agrupación fue la primera con la que comencé mis prácticas danzarias y llegué a ellxs por medio de mi madre Martha Cecilia Guerra Joya, quien fue pareja de baile durante los primeros años de mi participación en Tanainas. Dada mis propias afectividades construidas a partir de mis interacciones con lxs integrantes del grupo y sus formas de asumir la danza, son el eco de expresiones del maestro Laguna, quien expresaba que era importante no olvidar de donde venimos, nos olvidar nuestras comunidades natales y sus prácticas tradicionales. En mí esas miradas han configurado las formas en como me sentipienso en el mundo,

interlocutando todos mis trabajos con gestos danzados, plásticos o sonoros inspirados en bambucos, torbellinos, tamboras, carranga y pasillos.

Dentro de mi pesquisa para identificar e interlocutar con otrxs artistas que recurren a las ficciones folclóricas y las etnoficciones en la configuración de sus procesos artísticos, y que abordan las cosmologías collage de sus territorios, encontré al artista pastuso Lucio Feuillet (1984 -). De quien me causo principal interés en su enfoque en la resignificación y visibilización de las prácticas festivas.

Sangre y tierra es un lazo que no tiene fin
Sangre y Tierra (2017). Lucio Feuillet

Este verso se ha convertido en una definición poética de la noción de territorio, experimentándolo como un acto de conciencia que me permite enunciarme como malagueño, criado por familias campesinas de una geografía compuesta por páramos y el cañón del Chicamocha, en una región donde se entrecruzan las culturas santandereanas, cundiboyacenses, llaneras, venezolanas, entre otras que aún no develo. Estas son tierras de ferias y fiestas patronales donde se exalta la cultura campesina e indigenista que converge en el Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Al visitar los procesos artísticos que he liderado y acompañado, encuentro improntas que dan cuenta de mis experiencias estéticas tradicionales, campesinas, populares, carnavalescas y festivas.

En sus músicas, Lucio Feuillet evidencia sus experiencias de vida en un territorio de carnaval, materializándose en su disco *Bailando, Bailando* (2021). Este cancionista nariñense construye paisajes sonoros que convocan y conmueven desde sus narrativas sureñas. El álbum de Feuillet es una oda a la vida en carnaval y un reconocimiento a los hacedores al ritmo de sones sureños, cumbias y bambucos. Resignifica estas sonoridades actualizándolas con las formas de experimentar la cotidianidad contemporánea, intensificando las tonalidades políticas y éticas de los tejidos identitarios de la cultura nariñense.

Convocando desde su habilidad para entrelazar generaciones de artistas y formas de expresión, conmueve mediante la poetización de la resistencia al habitar territorios atravesados por el conflicto armado colombiano. Feuillet se ve conmovido por la otredad y su relación con su natal Pasto. Su materialidad sonora adquiere una carga política y ética que sensibiliza a quienes lo escuchan, salvaguardando memorias históricas y demostrando que en la cotidianidad se construye historia.

He comprendido que la etnoficción se presenta como una herramienta narrativa que permite la creación a partir de elementos etnográficos. Este proceso requiere un acto consciente de estos elementos. Por otro lado, la ficción folclórica abarca un espectro más amplio, prescindiendo del requerimiento de un acto de conciencia decolonial o académica, como sí lo demanda la etnoficción debido al campo de saber desde el cual se enuncia. La ficción folclórica explora las formas en que las personas y sus comunidades configuran cosmologías para relacionarse y habitar sus territorios, y la narración de ontologías y sus singularidades puede surgir desde cualquier subjetividad e interés.

Un ejemplo ilustrativo es que mi madre, mi hermano y yo nacimos en el mismo territorio festivo, pero nuestras maneras de relacionarnos con el carnaval, los matachines y la fiesta difieren, ya que somos cuerpos que nos concebimos en el mundo de manera única. Siento la necesidad de generar narrativas que den cuenta del significado de la vida en el carnaval y de su influencia en los territorios que habitamos. Además, elijo utilizar elementos festivos, como los matachines y el carnaval en Colombia, para crear mis gestos creativos. Algunos de estos elementos son autoetnográficos, ya que narro desde mi propia experiencia, mientras que otros son simbiosis o apropiaciones estéticas para mis creaciones. En otras palabras, empleo los elementos de las ficciones folclóricas del carnaval en Málaga y Pasto para dar vida a mis gestos creativos, encarnando los matachines-nunas raymis y llevando a cabo la propagación matachinezca.



Figura 29 Archivo personal. Foto tomada por Jhon Barreto. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2024

VII. La fiesta como dispositivo

El carnaval y la revolución son acontecimientos sociales que se caracterizan por poner el mundo al revés. En el carnaval, se habilita el inconsciente y se permite hacer aquello que las convenciones sociales reprimen.²⁸

Durante el siglo XX, las ontologías modernistas impusieron una influencia significativa, especialmente en los llamados países en desarrollo, abarcando territorios hispanoamericanos y del sur global, etiquetados como tercermundistas. Estas imposiciones delinearon límites e impusieron nociones de control rígido, estableciendo estándares de existencia desde paradigmas anglosajones. En la actualidad, desde los estudios culturales y ontológicos, se plantean reflexiones que buscan hacer porosa y visible la riqueza de mestizajes entre las culturas nativoamericanas, africanas y europeas. Más allá de comprender los procesos de enajenación, aniquilación y apropiación cultural, este texto invita a entender las prácticas culturales como una urdimbre de consensos e imposiciones que han evolucionado a lo largo de siglos.

En este contexto, la fiesta o lo festivo se presenta como el micro tejido de las ontologías colombianas que despiertan mi interés en el proceso de sentipensar. Las celebraciones, ferias y carnavales se revelan como prácticas que evidencian la complejidad de los constructos identitarios a nivel individual, colectivo y territorial. En estas manifestaciones, se activan tensiones que reflejan la relación entre la vida y la muerte, ya que los rituales a menudo reflejan los ciclos vitales, generando correspondencias con las cosmologías propias de cada comunidad y sus integrantes. Si imaginamos los cuerpos como hilos que se entrelazan entre sí según sus relaciones con lo humano y no humano, configuran tejidos (consensos) a partir de las interacciones entre cuerpos y sus territorios, el entrecruce de diferentes tejidos nos permite dimensionar las geografías afectivas tridimensionales que dan cuenta de las singularidades ontológicas de las comunidades.

²⁸ Carnaval: fiesta y emancipación social en Nariño. Por: [Paulo Ilich Bacca](#) | Enero 9, 2024
Recuperado: <https://www.dejusticia.org/carnaval-fieta-y-emancipacion-social-en-narino/>



Figura 30 Archivo personal. Foto tomada por Jhon Barreto. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto. 2022

La fiesta, concebida como un tejido, refleja la resistencia cultural al tiempo que reafirma los mestizajes culturales con sus singulares expresiones territoriales. En estas celebraciones, la vida y la muerte se manifiestan de manera no lineal, ni escéptica, revelando la complejidad de la experiencia corporal, las identidades performativas y las relaciones con la otredad. La fiesta, por ende, no es una experiencia única ni unilateral; más bien, es multisensorial, donde los estímulos son diversos y las sensibilidades corporales generan improntas diversas en la celebración.

La fiesta, en su esencia, celebra la diversidad. Esta experiencia lúdica deshincha a los cuerpos, los hace vibrar liberándolos del control y la individualidad, permitiéndoles mutar desde su multiplicidad y su constante proceso de ser. Cada cuerpo se suma a la colcha de retazos que constituye la celebración, donde los roles se invierten, se transgreden normas y se crean otras, desafiando jerarquías y alterando la percepción de lo cotidiano.

Es frecuente que las fiestas patronales surjan como el elemento unificador en diversos epicentros festivos a lo largo de diferentes territorios nacionales. Estos eventos albergan una amplia variedad de actividades que potencian las posibilidades de consolidar y desplegar las características distintivas del territorio anfitrión. Cada festividad refleja las

diversas prácticas artísticas, comerciales y culturales que singularizan a los territorios y sus comunidades. Durante las sendas y las verbenas se ambientan con abrazos, besos, aplausos, tambores, alegres, requintos, tiples, llamadores, marimbas y cualquier otro instrumento que resuene, contagiando así a toda la comunidad, ya sea participando de forma directa o indirecta en el evento festivo. En estas celebraciones, no todos están bailando y cantando de la misma manera, ni se emocionan con los mismos temas musicales o eventos artísticos. Esto se debe a que cada cuerpo reacciona de manera única a los estímulos, y, en las fiestas, la multiplicidad de estímulos y formas de participación permite una diversidad de respuestas.

Andrea Soto, en su texto de *La performatividad de las imágenes* (2020), nos habla en tres sentidos la noción de dispositivo: “como un aparato técnico, como una disposición estratégica o bien como un modo de articulación de un saber”. Entiendo así la fiesta como un dispositivo cultural que permite la posibilidad de articular y reconfigurar prácticas culturales de las comunidades. Al mutar las generaciones y los territorios la noción de fiesta se transforme y con ello sus estímulos/dispositivos, comprendiendo aquí la noción de dispositivo como un organizador de las cotidianidades que resignifica sus símbolos. Esta resignificación es la que permite afectar el sentido de realidad, haciendo aparecer lo que antes no se percibía. Allí es donde se configura la fiesta como un escenario para visibilizar problemáticas contemporáneas, ejerciendo así el derecho de construir y habitar sus territorios.

...la colonialidad como mercantilización de lo festivo, poco a poco, se apropió también del espacio de los danzarines. Éste fue siendo invadido por la subjetividad de personas motivadas más por la imagen y su exteriorización en el espectáculo que por la exteriorización de sus afectos. Actualmente aquellos abrazos y convites al llegar al templo han sido reducidos en alto grado.

Romero, J. (2015)²⁹

²⁹ P.118. Pasos hacia una descolonización de lo festivo.

Es imperativo concebir las fiestas y los carnavales como acciones colectivas que trascienden la alienación y se integran como parte del espectáculo, evitando que la presentación de diferentes identidades se restrinja a espacios marginados. Esto no implica negar la existencia de los carnavales y fiestas en su forma tradicional, sino más bien un llamado a reducir y deconstruir el moralismo, clasismo, misoginia y otras formas de violencia presentes en muchas de estas manifestaciones. La reflexión aquí planteada es también un llamado abierto a la acción, a visibilizar las voces, a celebrar la vida y la muerte, por compleja que sea la realidad misma.

Al adoptar estas reflexiones desde las ontologías relacionales, se desafía la visión convencional del territorio como un espacio estático y se abraza la noción de territorio



Figura 31 Gesto creativo: In-timo. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Dane Jane Piedrahita.



Figura 32 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin.

como un escenario activo de interacciones. Entender las relaciones entre lo humano y no humano sobre la tierra resalta la complejidad del tejido territorial. Este enfoque, fundado en las contribuciones de pensadores como Arturo Escobar, trasciende la mera descripción geográfica y promueve una apreciación más profunda de la coexistencia en la que todos los elementos, desde los humanos hasta los elementos naturales, participan activamente en la construcción de significados y realidades compartidas.

Como menciona anteriormente Favio Sarmiento: la música, los vestuarios y las gastronomías son elementos esenciales para que la fiesta se manifieste. Destaca que la fiesta no se reduce únicamente a la alegría, como comúnmente se concibe en el imaginario social y comercial; también abarca estados como la tristeza, la depresión, la ansiedad y la violencia. Utiliza estos estados para sensibilizar cada una de sus narraciones, insistiendo en la importancia cultural que tiene la fiesta en la construcción de identidades.

Lo festivo como dispositivo puede ser cooptado por estructuras de poder y economías que tienden a homogeneizar y comercializar las expresiones culturales. Es inquietante la privatización del disfrute cultural, impulsada por modelos neoliberales, que conlleva a representaciones limitadas del cuerpo, basadas en ideales patriarcales y excluyentes. El llamado es a cuestionar estas normativas preestablecidas y explorar diversas formas de experimentar la plenitud y diversidad de nuestros cuerpos, subrayando la importancia de desafiar las narrativas hegemónicas y fomentar la inclusividad en la expresión artística y cultural.

Con el paso de los siglos se ha desarrollado un

(...) proceso de enajenación, provocado por la colonialidad como demonización festiva, ha sido desarrollado con el mayor de los éxitos...

(...) es importante iniciar un movimiento que lo tensione y vaya produciendo la desajenación, y se pueda recuperar el sentido liberador de lo festivo y desfetichizarlo del "folklore", del "turismo" de "la identidad" y de la "cultura popular".

Romero J. (2004)³⁰

Romero nos insta a actuar para que las convenciones festivas obtengan su valor de las convenciones sociales y populares, no solo de los espacios institucionales que han sido apropiados a lo largo del tiempo. A pesar del poder y reconocimiento social y político que varias celebraciones en Colombia han alcanzado a nivel internacional, se comprende que son las entidades territoriales las que asumen su producción y contribución económica, preservándolas así en el tiempo. Los festivales son construcciones sociales fundamentadas en prácticas tradicionales dentro de las comunidades y sus territorios, y estas instituciones deben actuar como mediadoras en lugar de propietarias. Aunque muchos eventos socioculturales han sido regulados en todo el mundo debido a la pandemia del Covid-19, varios de ellos han sido censurados por razones de salud. Estas instituciones han de garantizar diferentes instancias para llevar a cabo las fiestas y carnavales, a partir de las interacciones constantes con sus comunidades y agentes territoriales.

³⁰ P.110. Pasos hacia una descolonización de lo festivo.

La fiesta, concebida como dispositivo cultural, actúa como un fenómeno que difumina las identidades individuales en un entrelazado colectivo. Durante las celebraciones, los cuerpos se fusionan a través del movimiento, la música y la gastronomía, generando una común-unidad festiva que deja huellas en la forma de entender y habitar el mundo. Esta perspectiva ontológica invita a ver el mundo desde la lente de las relaciones, donde la interconexión entre elementos es esencial, convergiendo con la teoría postcolonial y la importancia de considerar las múltiples dimensiones de la identidad.



Figura 33 Archivo Minga Rancho A Parte. Fotograma tomado por Leonardo Ardila. Cementerio de Málaga. 2023

VIII. Tonalidades de la Fiesta

(inhala y exhala mientras parpadeas)

Cuando estaba aprendiendo a usar patines en línea en el municipio de Guaca (Santander), el día 11 de diciembre del 1997,³¹ cuando cerraba la tarde, mientras estaba con mi hermanastra en el parque del pueblo, unos hombres que estaban jugando en el billar nos arrastraron y escondieron en el bar. Esto al mismo tiempo que comenzaron a sonar disparos y sonidos estridentes, una granada cayó y tumbó los muros de la estación de policía, el billar y la casa de mi familia. De repente comenzamos a caminar sobre los escombros para llegar con mis padres, lxs adultos son seguían acompañando y resguardando, yo seguí con mi overol roto y los patines puestos.

(inhala y exhala mientras parpadeas)

Lo siguiente que recuerdo es a mi mamá y mi hermano, otras personas adultas y otrxs niñxs estábamos debajo de unos colchones, comiendo caramelos, cantando o hablando, y oyendo los disparos y las explosiones a distancia.

(inhala y exhala mientras parpadeas)

Después nos encontraron y llevaron a la casa del frente que era una tienda, mientras yo ayudaba a contar monedas y mi hermano de tres años les decía que ellxs habían ido a matar a nuestro papá. Mi padrastro era agente de la policía, quien resultó herido.

(inhala y exhala mientras parpadeas)

Al otro día, los árboles del parque estaban quemados, con fusiles colgados, como si fuera el árbol de navidad de la violencia colombiana. El avión fantasma sobrevolaba el pueblo.

(inhala y exhala mientras parpadeas)

³¹ Recuperado de: <https://malagavive.com/malaga/el-dia-que-las-farc-se-tomo-a-guaca-santander-un-11-de-diciembre/>

No recuerdo muchas cosas de esos días, tampoco entendía bien lo que pasaba, solo sabía que parecía algo normal, las tomas guerrilleras y masacres eran algo que oía que pasaba desde mi nacimiento (6 de junio de 1990).

(inhala y exhala mientras parpadeas)

Para lxs niñxs en Colombia, diciembre es comúnmente un período vacacional, de disfrute, juegos en las calles, estrenos de ropa y juguetes, viajes familiares y otras prácticas propias de las festividades y las actividades de fin de año. Sin embargo, para quienes hemos nacido desde siglo XX hasta la actualidad, las experiencias cercanas a la muerte y la guerra siguen siendo recurrentes debido al conflicto armado que ha marcado las formas de relacionarnos con la idea de país. Aquella toma guerrillera tiene un significado especial para mi familia, marcando un cambio en la forma en que asumimos las festividades y dando un giro a la revalorización del encuentro con la otredad. Desde 1997, mi madre, Martha Guerra, ha adoptado el 11 de diciembre como el día para celebrar la vida, agradeciendo por medio de sus rituales religiosos que nuestra familia haya sobrevivido a dicho acontecimiento.

Nacer y vivir en la provincia de García Rovira ha dejado una marca significativa en mi familia. Este territorio festivo ha influido en nuestras experiencias, llevándonos a configurar cosmologías individuales que se asemejan a un collage, donde los elementos del carnaval y los matachines son compartidos. Cada unx de nosotrxs ha desarrollado una forma única de ver y habitar el mundo como parte de esta cosmología familiar. Nuestras singularidades están entrecruzadas con las comunidades a las que pertenecemos, sin embargo, la experiencia de la toma guerrillera ha dejado una impronta particular en nuestras vidas, singularizándonos y conectándonos con otras comunidades que han sido víctimas del conflicto armado colombiano.

Esta experiencia compartida de la toma guerrillera nos ha unido en una narrativa común que trasciende las diferencias individuales. A través de esta conexión, encontramos resonancias y comprensiones profundas que nos vinculan con otras personas y comunidades que han atravesado experiencias similares. Así, nuestra historia se

convierte en parte integral de la compleja red de vivencias que definen la provincia de García Rovira, moldeando nuestra identidad y relación con el territorio festivo que llamamos hogar.

Las cosmologías de las comunidades reflejan sus experiencias y rituales en torno a la vida y la muerte. La fiesta actúa como catalizador de las identidades performativas de los cuerpos que la viven, expresando necesidades de contacto, placer, euforia y alegría, pero también generando estímulos que pueden incitar a la violencia física y verbal, a la guerra y a masacres. En territorios hispanoamericanos, la fiesta emerge como un evento que marca los ciclos de la vida, ya sea en colectividades como familias, comunidades, territorios u otras formas de agrupación. La fiesta, como muchos otros tejidos sociales, actúa como un dispositivo que puede vibrar las nociones de biopolítica y necropolítica, según las jerarquías de las común-unidades.

Por ende hemos de percibir la fiesta como un dispositivo que tiene la capacidad de moldear gestos y conductas, por medio de las configuraciones de los intereses comunes de lxs integrantes de lxs comunidades y las singularidades propias de los territorios. Michel Foucault expone el concepto de biopoder que devela los ejercicios de control y poder que moldea los cuerpos y las colectividades en nombre de la vida y la salud. La administración de quienes viven y quienes mueren corresponde al concepto de necropolítica de Achille Mbembe. En *Necropolitics*, Mbembe explora cómo los gobiernos y las distribuciones de poder pueden ejercer control y dominio no solo a través de la gestión de la vida (biopolítica), sino también a través del control y la instrumentalización de la muerte. Mbembe examina cómo se utilizan la violencia, la guerra, la represión y otras formas de exterminio para mantener y ejercer el poder en diferentes contextos políticos y culturales.

Ahora podemos percibir que el tejido festivo puede vibrar debido a las tensiones que las dinámicas de biopolítica y necropolítica [queneran en el territorio], donde el biopoder se ejerce por medio de los consensos sociales, roles y regulaciones que tienen la intención de dar forma a la experiencia de colectividad, definiendo límites y estandarizando lo aceptable. Desde el filtro de la necropolítica, el tejido festivo puede interpretarse como la influencia sobre experiencias que pueden llevar a situaciones límite o extremas. Esto

podría incluir riesgos asociados con el consumo de sustancias, réplicas de violencias sistemáticas que eventualmente. En el caso colombiano, existen festividades que se han utilizado para llevar a cabo masacres como lo sucedido el 28 de marzo de 2022 en el bazar del resguardo indígena Kihcwa del departamento de Putumayo³². Así mismo, el 10 de junio de 1995 se llevó a cabo el atentado en el parque San Antonio de Medellín, con una bomba en la escultura El pájaro de Fernando Botero cuya explosión le quitó la vida a 23 personas³³. Como estos, hay más acontecimientos que el conflicto armado y el narcotráfico han instrumentalizado para ejercer su biopoder, y necropoder.

En el contexto festivo, estos conceptos se manifiestan en la celebración, aquel espacio en que se ejerce un control social, en el que se establecen normas para la vida pero que presentan riesgos que pueden desencadenar situaciones desafiantes para la preservación de la misma. La fiesta, por lo tanto, se convierte en un terreno de tensiones La expresión ser siendo individual y la colectiva. La manera en que se estimulan estas tensiones y se experimenta la fiesta puede revelar dinámicas de poder, resistencia y la interacción compleja entre la libertad individual y las estructuras sociales que buscan gobernar sobre los cuerpos y sus expresiones.

Esta percepción de la fiesta va más allá de una mirada binaria, permitiéndonos explorar los contrastes y la profundidad de las celebraciones. A pesar de las influencias del turismo cultural y la instrumentalización capitalista de la fiesta (...), todavía tenemos la posibilidad de vivirla en su sentido auténtico. Analizar lo festivo desde la perspectiva de festivizar es romper con las monocromías habituales. Aquí, las posibilidades del ser se expanden, intensifican, pliegan y despliegan, diluyendo la noción del yo.

El Informe Final de la Comisión de la Verdad presenta un extenso panorama que ilustra las diversas manifestaciones de violencia que han marcado las vidas de millones de colombianxs, fracturando las formas de habitar el territorio del país. Entre los relatos narrados en el informe, destaco la experiencia de Sardino (Carlos Alberto Arboleda), una

³² Recuperado de: <https://www.infobae.com/colombia/2023/06/02/por-masacre-en-puerto-leguizamo-putumayo-la-fiscalia-imputo-a-25-militares-que-irrumplieron-en-un-bazar/>

³³ Recuperado de: <https://www.elcolombiano.com/medellin-es-mas-que-pablo-escobar/bomba-parque-san-antonio>

artista y activista LGBTIQ+ del municipio de San Rafael, Antioquia. Sardino celebraba la fiesta como un espacio de empoderamiento, organizaba reinados en traje de baño y festividades en el río siempre que era posible.

En el municipio, él se convirtió en un referente cultural, resaltando las festividades patronales y su participación en el grupo de danza municipal.

Sardino quería cultura... él no era ni diseñador ni profesor, pero veía una danza y la montábamos, y varios de nosotros construíamos para el grupo de danzas. Como no tenía apoyo, al principio trabajamos con costales que nos daba el comercio, con hojitas, con florecitas del campo, con flores de cañabrava; las pintábamos y hacíamos nuestro vestuario. Cuando ya empezaron a vernos en serio, la gente dio un poquito más de plata y entonces hicimos el festival de la canción o de la baile. Con las entradas nos íbamos sosteniendo. Ahí empezó lo de la cultura en San Rafael.

LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022)³⁴

El 11 de diciembre de 2000, Sardino fue asesinado, evento que marcó un quiebre en la historia del pueblo. Gracias al trabajo de la Comisión de la Verdad e investigadores como Guillermo Correa, la historia de Sardino ha comenzado a resonar con fuerza. Su memoria representa la vivencia encarnada de la resignificación de tener un cuerpo no conforme a las normas heteronormativas en el contexto colombiano.

La fiesta en el contexto colombiano se configura como un tejido afectivo a través del cual las comunidades colombianas tejen narrativas simbólicas, las cuales, al igual que las prácticas artísticas, sirven como dispositivos de construcción de memoria social. Desde mi experiencia percibo como la fiesta revela las complejas interacciones que han afectado mis formas de habitar y representarme en el mundo. Los carnavales han sido unas de las experiencias que he vivenciado desde temprana edad, permitiendo asumirlas como parte de mi cotidianidad y de mi quehacer artístico. Habito las celebraciones por medio de capas, cuyas intensidades dependen de las sensibilidades con las que mi cuerpo resuena, estimulando intensamente mis identidades performativas, permitiéndome asumirme como un cuerpo mutante cuya experiencia del ser siendo viene

³⁴ Pag. 228. (entrevista 058-VI-00021. Hombre gay, líder cultural, comerciante. LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022). Mi cuerpo es la verdad.

mediada por las memorias de diferentes acontecimientos que me singularizan. Mi fiesta es una invitación a devenir nuna raymis y matachines, a posibilitarse nuevas experiencias del ser siendo que expandan los límites de la cotidianidad. En este espacio festivo, los cuerpos que danzan se agotan y atomizan.

Las tonalidades de la fiesta no son simplemente el espectáculo de colores brillantes y la mirada superficial que el capitalismo nos ha instaurado sistemáticamente. La percepción de la festividad como un tejido afectivo se revela al analizarse desde las ontologías relacionales, permitiendo visualizar la paleta de contrastes que da cuenta de las relaciones de biopoder y necropoder presentes en los acontecimientos festivos. La metáfora de la tridimensionalidad no solo se refiere a la profundidad de la experiencia festiva, sino también a la multiplicidad de significados que se entrelazan en este espacio. Habitar la fiesta es, por tanto, un acto que cataliza las identidades performativas; somos una experiencia que tensiona las relaciones entre la vida y la muerte. La fiesta devela las complejidades y las profundidades de la existencia, donde lo artístico, la muerte y la vida se entrelazan para formar los tapices de las realidades colombianas.

*Soy una marica
y nosotras venimos en todas las tonalidades de la fiesta.
Así que déjame decirte que
esta marica y mis ancestras
que hay dentro de mí
sólo te traerán tu próxima rebelde.
Ella será un cuerpo en tránsito y tendrá rayo arcoíris.
Soy una marica.
No soy ni hombre, ni mujer.
Soy unx campesinx.
Soy unx indígena.
Soy unx niñx.
Soy por que somos,
ten cuidado, ten cuidado,
De mi jiesta.*

IX. Festivizar



Figura 34 Gesto creativo: Jiesta. Dirección: Jhon Barreto Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Mila Bahamon. En la Foto Ricardo Villota, Maria del Mar Vargas, Daniela Anaya, Jairo Ardila, Martha Guerra, Jhon Barreto, Espectadores activos.

Retomando la idea de la fiesta como un dispositivo cultural, la concebimos como un tejido vivo que entrelaza y materializa las relaciones entre los diversos cuerpos que constituyen las comunidades. Este dispositivo, por su naturaleza, puede moldearse y dirigir las formas de ser y crear una comunidad. Festivizar se presenta como la invitación a tomar conciencia de las posibilidades de estar en constante devenir, aprovechando en la fiesta las multiplicidades de experiencias corporales. De esta manera, se pone de manifiesto la vulnerabilidad inherente a la vivencia corporal al tensionar las fibras entre la vida y la muerte.

Festivización se define como la apropiación y expansión de la carnavalización, ampliando la percepción de lo festivo más allá de los grandes eventos como carnavales y ferias, abarcando también rituales sociales, logros académicos o laborales, expresiones de afecto en el duelo, momentos de euforia, despecho y cualquier necesidad de confirmar la posibilidad de estar vivos. Festivizar implica la transformación de un espacio o momento, donde lxs participantes intervienen mediante la interacción de elementos festivizantes. Esta metamorfosis afecta la identidad de las personas y del lugar haciendo que se altere la percepción del tiempo y el espacio.

Los agentes festivizantes, al ser activados, contrastan la cotidianidad al introducir distorsiones que alteran la percepción de esta. Durante el proceso de Jiesta llevé a cabo deformaciones y desidentificaciones de mi cuerpo, especialmente a través del vestuario de los matachines. Este vestuario asumido como piel, se amalgamó con mi cuerpo durante cada accionar. Telas, pintura, huesos y músculos se hicieron una misma cosa que se conectaba con el espacio y se entrelazaba con otros cuerpos, a través de las interacciones que posibilitaba la piel matachinezca. Su calor, sonido, color y volumen generaron secreciones que singularizaron los gestos festivilizadores de Jiesta.

Esta conceptualización confirma la festivización como un proceso colectivo que interviene en la topografía afectiva de una comunidad, creando espacios que contrastan con las experiencias cotidianas y desbordan la diversidad de cuerpos afectados y afectantes.



Figura 35 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto.

Estrategias de festivización

Las estrategias de festivización se despliegan a través de la interacción entre las prácticas artísticas y los imaginarios colectivos, utilizando metáforas del mundo. Este proceso tiene una dimensión política, ya que desestabiliza temporalmente las normas establecidas, generando momentos de ruptura y cuestionamiento en la experiencia comunitaria.

El ser siendo se manifiesta en la enacción del festejo; al festivar, los gestos se agotan, los movimientos se fatigan, el cuerpo se diluye, la piel se expande y mezcla. El individuo se pliega y despliega como un caleidoscopio de identidades performativas, entrelazándose con otros cuerpos. Entre fluidos, risas, aplausos y coreografías instantáneas de la cotidianidad, se expanden las barreras de la experiencia festiva y sus formas de participación. Esta ruptura desafía la noción binaria de la vivencia festiva, trascendiendo las divisiones entre contemplación e intimidad, lo público y lo singular, lo colectivo y lo individual. Festivar se convierte así en una enacción del tejido ontológico festivo, donde las múltiples formas de ser se entrelazan y manifiestan en una celebración.

El andar, caminar y derivar han posibilitado que el convivio se desarrolle a través de conexiones instantáneas con otros seres, ya sean humanos o no. Esto me ha permitido diluir la frontera entre artista y espectadores en cada intersección. A través del juego y las interacciones con los materiales de Jiesta, generamos complicidades y formas de relacionarnos de manera horizontal.

En las fiestas, las colectividades se unen y entrelazan. Lo festivo es político, es un fenómeno plural que acoge y potencia la diversidad, resistiendo así a la homogeneización de la experiencia del ser. Históricamente, las maricas hemos encontrado en la fiesta un espacio para expandir y desplegar nuestras formas de ser. Nos empoderamos desde nuestras cuerpas, resignificamos nuestra existencia a través de ser siendo desde lo festivo.

Concebir las celebraciones desde el festivizar trasciende las limitaciones de una mirada dicotómica, ofreciéndonos la oportunidad de sumergirnos en los contrastes y la complejidad de la fiesta. En el convivio de la celebración los seres se expanden, intensifican, pliegan y despliegan, desdibujando así la concepción tradicional del yo. Este enfoque no solo nos invita a explorar las múltiples capas de la festividad, sino que también nos brinda la oportunidad de cuestionar y transformar las narrativas preestablecidas en torno a las celebraciones.

Grados festivizantes

Concebir la fiesta desde la noción de grados (lo cual confirma su condición de dispositivo) es entenderla desde sus intensidades, magnitudes y tonalidades. Su graduación es una unidad de medidas de la canalización o efervescencia de las identidades performativas, las afecciones con el espacio y el tiempo. Explorar la fiesta desde su grados permite concebirla como una experiencia multidimensional y multisensorial, esto depende de los agentes festivizadores que sean activados por aquellos cuerpos que acudan al convivio. Cada ser que asiste al encuentro festivizado lleva consigo las experiencias de vida y sus cosmologías; el entrecruzamiento de personas compone la fiesta como una experiencia



Figura 36 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Andrés Alce.

collage, donde la interacción de materiales y sensibilidades genera híbridos que actualizan y revitalizan las celebraciones.

La festividad, como dispositivo cultural, desempeña un papel crucial en la configuración de las relaciones dentro de las comunidades en constante evolución y en la delimitación de sus territorios. Al sensibilizar los cuerpos a través de la festivización, se reconoce que los eventos festivos emergen de la tensión tanto simbólica como material entre la vida y la muerte. Esto convierte a los rituales como los reinados trans, los quince años, la noche de las velitas, las fiestas apartamentales, así como los encuentros cotidianos en lugares como la tienda de la esquina, el andén, o la esquina del barrio, en puntos neurálgicos de los entramados afectivos de las comunidades en constante cambio. Estas experiencias a menudo son capturadas y reinterpretadas a través de las prácticas artísticas, dando lugar a nuevas narrativas y significados.

En el contexto de los turismos culturales y la instrumentalización capitalista de la fiesta, a menudo se ha impuesto la idea de que una celebración debe estar repleta de colores vivos, sol, luces, alegría y jovialidad, reforzando ciertas teorías y psicologías del color. Analizar lo festivo desde la perspectiva del festivizar implica romper con las monocromías

festivas, posibilitando la expansión, intensificación, pliegue y despliegue de las posibilidades del ser. En este proceso, la noción del yo se diluye, catalizando identidades performativas que mutan a través de la pintura, máscaras, vestuarios, danza, luces, colores, bebidas, comidas, olores, entre otros elementos festivos.

En estos desdoblamientos del ser al festivar se revelan las violencias verbales, simbólicas, patriarcales y colonizantes. Las celebraciones, ya sean públicas o privadas, a menudo se convierten en escenarios propicios para experiencias de acoso y violencia física y simbólica. En el contexto del conflicto armado colombiano, diversos eventos trágicos han tenido lugar durante épocas festivas o celebraciones sociales, como el atentado con la bomba del pájaro de Botero, el 10 de junio de 1995, en el festival Yo soy Cartagena, donde perdieron la vida 23 personas y un no nato. Estos sucesos ilustran la complejidad y los desafíos inherentes a la festividad como fenómeno cultural y social en contextos diversos.



Figura 37 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Daniela Anaya.

Festivizar desde el arte

"La Argentina" fue el primer gesto creativo del proceso de Jiesta, surgido a partir de la idea del cuerpo en ruinas y el cuerpo desechado. Mi cuerpo encarnó a este ser que llevaba consigo la memoria de la piscina abandonada de Piedecuesta, en su momento epicentro de vacaciones escolares y celebraciones barriales. Posteriormente, encarné a "La Naviera", habitante del sótano de su edificio homónimo en Medellín. Este espacio estaba impregnado del aroma a anís del pesebre, con el sabor fermentado del guarapo piedecuestano, y un paisaje sonoro marcado por el diálogo constante de los amplificadores. Todo ello se complementaba con el sonido de la piel de Nuna Raymi, revelando el gesto danzado que la animaba. El ambiente se matizaba con las luces titilantes de Navidad, que desde la oscuridad revelaban gradualmente cómo el sótano húmedo, caído y agrietado fue festivizado por Jiesta. Este proceso afectaba secuencialmente a los cuerpos acompañantes, que se sumaban a las chumadas desde la perspectiva pausada de aquellos que observaban desde la distancia. Así, se impregnaban de las pieles convertidas en máscaras y prendas de vestir, mientras ingerían guarapo y/o se entregaban a la danza.



Figura 38 Videodanza: La Naviera. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Stefan Gómez. En la foto Jhon Barreto. Edificio La Naviera. Medellín. 2022

La fiesta, al igual que la vida, es efímera, y esta característica es la que le otorga sentido a su práctica singular. Festivizar implica resonar en materialidades que reflejan los anacronismos y atemporalidades propios de las colectividades que la viven. La música y

la danza, dos códigos contagiantes, son esenciales en la fiesta, invocados por los nunas raymis.

Festivizar desde la danza

La danza, desde una perspectiva expandida, se entiende como la relación entre cuerpo(s), tiempo(s) y espacio(s), alejándose de la noción académica, eurocentrista y estandarizada que considera al cuerpo como una máquina ejecutante de movimientos "danzados" en códigos rítmicos. La danza se convierte en una necesidad expresiva del cuerpo, somatizando experiencias de vida y archivando memorias corporeizadas. Al bailar, no se requieren lenguas; el gesto danzado responde a una necesidad inmediata, siendo un medio de comunicación y conexión con las memorias de vida. La danza es el vehículo de propagación de la fiesta primordial, donde los nunas raymis se manifiestan, desdoblándose y doblando el ser, sus simbologías, ancestralidades, memorias, cosmologías y multiplicidades.

Las posibilidades de devenir que contrastan las tonalidades de la fiesta se manifiestan según las sensibilidades de cada cuerpo. La danza, como una de las principales formas de expresión, permite tomar conciencia de la carga política y simbólica de tener y ser un cuerpo. En términos de identidad y representatividad, el cuerpo se convierte en el principal medio para evidenciar el empoderamiento y la vulnerabilidad. La danza se presenta como el resultado gestual de la propagación de lo festivo, activando las identidades performativas y dando movimiento a las memorias.

En suma, festivizar se revela como un acto que va más allá de la celebración puntual de eventos masivos, abrazando la multiplicidad de expresiones festivas que configuran la vida cotidiana y las experiencias individuales y colectivas. Esta práctica implica la activación consciente de la fiesta como un dispositivo cultural, donde la danza emerge como protagonista esencial. La danza se convierte en el medio de propagación de la fiesta, desdoblando y doblando identidades, memorias, simbologías y ancestralidades. Al danzar, los cuerpos se liberan de las restricciones cotidianas, generando una conciencia política y simbólica que evidencia tanto el empoderamiento como la vulnerabilidad. Así, festivizar se configura como una manifestación en la que la danza se

erige como gesto que da vida a las memorias y propicia la expresión de las multiplicidades en la complejidad de la experiencia festiva.

X. Matachines, danzantes de la vida y la muerte



Figura 39 Obra: Matachines. Autor: Samuel Barrera. Málaga. 2024

Presencias Matachinezcas

Desde la infancia, lxs matachines me acechan; se me aparecen en las calles, en las fiestas, en festivales. Les veo, les escucho, les siento cerca. Lxs matachines fisuran la imagen cotidiana de Málaga, un pueblo andino colombiano ubicado en la cordillera oriental. Del 15 al 24 de diciembre, las mismas fechas de las novenas de Navidad, oriundos y visitantes coinciden con las presencias matachinezcas que inundan las calles de adrenalina, vejigas de toro, sudor, complicidades y arengas:

¡Matachín conocido sin careta y sin vestido!

Ehhh matacho culimacho

Gritos que invaden y resuenan en las calles, orquestados con los golpes de las vejigas que lxs matachines impactan contra muros, andenes y toreadorxs. La vibración de los golpes hace eco en las montañas del Chicamocha y, en combinación con el frío del páramo del Almorzadero, la adrenalina se intensifica. Entre chanza y chanza, matachinxs y toreadorxs se persiguen durante nueve días, quizás para expiar culpas del año, quizás por pura adrenalina, o quizás porque sienten que esta tradición es propia. Su realización durante más de ochenta años ha hecho que lxs matachines sean parte del paisaje y se hayan impregnado en las

memorias de quienes conocemos este acontecimiento cultural. A la fecha, no queda claro su origen. Desde mi forma de ver y relacionarme con el mundo me acojo al relato que plantea que lxs matachines vienen de la práctica de los jóvenes indígenas chitareros que, cuando estaban en la edad propicia, se vestían con trajes hechos de musgos (chirasas) y se cazaban por las veredas de la región. Se trata de una especie de relato ficcional.

Más allá del origen de lxs matachines, me interesa las presencias matachinezcas que se han vuelto parte del paisaje de la región. Han generado tal resonancia que muchos municipios han replicado estas prácticas, haciendo sus propias adaptaciones y



Figura 40 Foto tomada del Diccionario Matachinezco del Colectivo Clorofila. Málaga. 2023

conservando códigos en común, desde los personajes, las máscaras y los materiales con los que hacen los trajes. Lo que no es discutible es que año tras año queda en evidencia que lxs matachines son la puerta para el carnaval, provocando desde diciembre pretextos para realizar encuentros, desde el juego de la provocación, la seducción, la persecución y el acecho.

Desde niñx, esa manada matachinezca se me aparece, me invoca, le invoco, me hace parte de la manada. El movimiento de sus cuerpos genera sonidos que se asemejan al viento de tierra paramera, resoplidos, truenos; se moviliza como una niebla espesa de colores. Lxs matachines somos una tormenta de euforia, adrenalina, pavor, acecho...



Figura 41 Gesto creativo: Nichos - Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Inusual Artestudio. En la foto Juliana Moreno. Inusual Artestudio. Bucaramanga. 2022

Existen tres elementos que le caracterizan. El primero La vejiga, este elemento singulariza a lxs matachines de Málaga. Esta es la herramienta con la que lxs matachines golpean a quienes lxs torear. Para el caso de Jiesta decidí no recurrir a este elemento para las configuraciones de las presencias matachinezcas

El es La Máscara o Careta, estas pueden estar elaboradas de yeso, papel maché o arcilla. Generalmente suelen ser de algunos de los personajes tradicionales o de algún personaje de interés, generalmente lo hacen con tono satírico. En el caso del municipio de Málaga, se particularizan por sus personajes tradicionales, ser ligeras y ceñidas al rostro. En Jiesta, se elaboraron mascarar con rostros humanidades a base de yeso y papel mache, estas se han utilizado como elementos instalativos e interactivos para

que el público pueda utilizarlas, y como piel para lxs artistas que encarnan sus presencias. También, existen unas mascararas de plásticos que han sido utilizadas para configurar diferentes composiciones de espacio y de presencia a modo de instalación.

Por último, el elemento más significativo para el proceso de Jiesta es el disfraz, asumido como una piel que, en conjunto con la máscara, interviene directamente en la imagen del cuerpo humano y configura un ser humanoide. Estos pueden estar elaborados por musgo, tapas metal, fique, paño, satín y fibra. Este último material, es el que se ha configurado como el traje tradicional de lxs matachines de Málaga y de la provincia de García Rovira. Lxs matachines de Málaga tienen unos personajes específicos a los cuales pueden usar cualquier matachín, el Diccionario Matachinezco del Colectivo Clorofila los describe de la siguiente manera:

El galán y la dama:

figuras representativas durante la década de los 50 y 60 época en la cual los matachines realizaban una danza en distintos puntos de las veredas y los barrios del municipio. El galán usaba careta con rostro masculino y utilizaba una espada de madera, bailaba junto a la dama, hombre disfrazado, una danza trenzada a ritmo de triple, requinto, pandereta, maracas de caña y castañuelas.

La Madama:

matachín con careta de rasgos femeninos que provenía de las veredas aledañas al pueblo, disfrazados de mujeres llegaban para participar de las novenas de aguinaldos. A las madamas se les amarraban los “borrachitos” dispersos en el pueblo para llevarlos a la no-vena en la iglesia. En la actualidad, este icónico personaje ha desaparecido de las calles así como se desvanece de la memoria de los habitantes del municipio.

La chirosa:

suele utilizar un pantalón y una chaqueta de paño el cual inicialmente fue bastante grueso puesto que se decoraba con musgo. Con el paso del tiempo empezó a hacerse con fique, las hilachas eran pintadas con achiote o anilina y se adherían haciendo uso de una aguja de talonar y pita. A veces se usaban tapas de gaseosa machacadas con martillo con lo cual al correr se escuchaba un sonido particular. La chirosa también ha sido decorada con retazos de tela y cintas de casetes para hacer el traje más liviano, la careta suele ser de indio o de gumarra.

El diablo:

su traje distintivo era color rojo, con cola y careta del mismo color. En los inicios junto con la chirosa acompañaban la danza en la cual intervenía en medio del baile cuando una persona del público intentaba arrebatarse la dama del galán, ambos se lanzaban sobre el osado individuo y con sus golpes de vejiga hacían desistir al intrépido asistente. Su careta tenía cachos y un escudo en forma de tres orquetas que mostraba de quién se trataba.

El indio:

la careta se distingue porque va acompañada de plumas a manera de un penacho redondo. Su disfraz, es de dos piezas: camisa manga larga y pantalón; su camisa, al igual que el pantalón, es bicolor (rojo-amarillo) (verde-amarillo), un color en cada manga, un color en cada pierna; aunque en ocasiones el disfraz se hacía formando una especie de ajedrez dividiendo la camisa y el pantalón en varias zonas. Se diferencia de la gumarra, matachín tradicional, porque esta última si bien es semejante al indio, la careta se realiza con la lengua por fuera de la boca y no usa plumaje en la cabeza.

La sombra:

su careta era hecha en material de tela, similar a la que se usan en lucha libre, la boca y la nariz eran de un color diferente. En los inicios estas caretas hacían alusión a personajes como el luchador el "Santo". Su traje está compuesto por un chaleco, una capa y un pantalón, generalmente era unicolor (blanco o rojo o amarillo o negro) aunque en algunas ocasiones se combinaba y se decoraba con algunos dibujos realizados en cartulina que se coloreaban con betún, en la actualidad se realizan a manera de estampados.

P. 7 -12

Aunque existen estas caracterizaciones, la combinación de elementos y simbologías puede darse de múltiples formas. Es importante, a partir de las necesidades de configurar dispositivos que permitan configurar las presencias matachinezcas, considerar el trabajo de Friedensreich Hundertwasser y su teoría de las cinco pieles. En los procesos de vivencia de la temporada de matachines y en los laboratorios de Jiesta, exploramos los devenires de estas capas.



Figura 42 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la Foto de izquierda a derecha Daniela Anaya, Juliana Moreno y Ricardo Villota. Festival de la Tigra. La Bellecera. Piedecuesta. 2022

El cuerpo es la materia prima para mis procesos de investigación-creación. En el caso de Jiesta, el cuerpo de las diferentes personas que formaron parte de las mingas creativas de Jiesta entre los años 2021 y 2024 se convierte en el espacio donde se reconocen sus cosmologías collage. Lxs artistas que participaron en estas mingas incluyen a Omar Rojas (Piedecuesta), Daniela Anaya (Bucaramanga), Juliana Moreno (Bucaramanga), Ricardo Villota (Pasto), María del Mar Vargas (Bucaramanga), María Chica (Bucaramanga) y Mila Bahamón (Bucaramanga). Considerando *la epidermis*, la primera piel de Hundertwasser, donde el cuerpo físico es fundamental, el cuerpo de estxs artistas se transforma al interactuar con el disfraz, ampliando sus capacidades expresivas y simbólicas. Esta noción también busca valorar y reconocer las relaciones que cada quien tiene con la vida y la muerte desde los principios del butoh. Además, desde el reconocimiento de los conocimientos situados, se realizó una interlocución a partir de los acercamientos a las fiestas y sus relaciones con los territorios.

Como ya había mencionado, el disfraz y la máscara son elementos primordiales para el proceso de investigación-creación de Jiesta. Estos elementos los asumo según lo que Hundertwasser enuncia como la ropa, la capa que transforma directamente la identidad



Figura 43 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Omar Rojas y Daniela Anaya.

cotidiana del cuerpo humano, altera y distorsiona la identidad de quien porte la piel de las presencias matachinezcas. El disfraz y la máscara no solo cubren el cuerpo de quien las lleva, sino que redefinen la composición humana, transformándola en un ser humanoide.

Dado que Jiesta surge de mi relación con el Gran Carnaval del Oriente Colombiano y los matachines de Málaga, pude identificar que uno de los elementos en común es que ambos ocurren en las calles y perturban el ritmo cotidiano de este pueblo de los Andes colombianos. La tercera piel, conocida como la casa, es la que revela las relaciones entre los cuerpos que actúan como toreadorxs, espectadorxs y matachines, o en el caso de Jiesta, las presencias matachinezcas. Esto crea un diálogo reactivo entre los diferentes actores que ocupan los diversos espacios donde han aparecido las presencias matachinezcas de Jiesta.

La impronta social de los matachines estrechamente vinculada con su papel y pertenencia dentro de la comunidad santandereana, develando aquí *el entorno* como la cuarta piel. La identidad lxs matachines corresponde a constantes acuerdos sociales del territorio santandereano, además que la participación de estos va más allá de la temporada de matachines, pues participan en otras practicas festivas del territorio, esto

fortalecen su función en la salvaguarda de tradiciones y memorias colectivas. Llevándonos así a considerar la quinta piel, que es el *entorno global*, este se refiere a la relevancia de lxs matachines cosmología collages de las comunidades santandereanas. Su práctica ritual y festiva no solo impacta a la comunidad local, sino que también establece conexiones con significativas, creando un microcosmos de relaciones y simbolismos que trascienden lo inmediato.

El trabajo "Mirando la historia de mi parque" del artista malagueño Rafael Alberto Martínez es una pieza que refleja su percepción del parque principal del municipio de Málaga. Utilizando la técnica de óleo sobre lienzo y madera, muestra las diversas actividades que tienen lugar alrededor del Gran Carnaval del Oriente Colombiano. En la parte izquierda del cuadro, junto a los músicos de la chirivía en el centro, se observan a los matachines, representados como diablo, indio y otro personaje no identificado, persiguiendo a tres toreadores.

Hasta ahora he elaborado una descripción de lxs matachines y su relevancia con el territorio garcía rovirense, y con ello mi relación con estar practica tradicional. A continuación, compartiré la definición de *presencia* que elabora Miroslava Salcido en su texto *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos (2018)*.

El hecho escénico requiere la presencia aurática —poética— de un cuerpo humano vivo en escena; no hay acción sin aquello que el cuerpo revela como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos y también como carne. En el arte acción, el hecho escénico es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento: el cuerpo superando, aunque comprendiéndolo, el cuerpo natural y social de la realidad cotidiana, apareciendo y actuando en contraste con éste, como cuerpo renaturalizado, en transformación, queriendo decir algo, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia que se ejecuta desde la opulencia de la materia.

(Salcido, M. 2018)

Salcido se suma al tejido conceptual de Jiesta, permitiéndome sentipensar las posibilidades de relación que mi cuerpo puede tener con los diferentes elementos que hacen parte de la configuración tradicional del matachín. Permiéndome relacionarme y

buscar formas de como lxs artistas que hacendarte de la Minga Rancho A Parte y que hicieron parte del proceso, podrían relacionarse y configurar relaciones con las pieles matachinezcas (trajes). A partir de premisas exploratorias en los diferentes laboratorios tanto individuales o en colectivo, donde buscamos encarnar las presencias matachinezcas a partir de las encrucijadas de fuerzas, energías, vectores, ambientado por musicas tradicionales colombianas como los trabajos de Lucio Feuillet y Enkelé.

Tomando como premisa adicional la noción de *agotar la danza* de André Lepecki, quien invita a resistir a los códigos de lo comercial y la espectacularización del cuerpo. A partir de la inacción, la quietud, y la ausencia del movimiento, principios que para quienes venimos de la danza como practica artística es coyuntural la composición instantánea desde quietud pues desde miradas occidentales de la academia artística, el movimiento en acción suele ser la premisa para la composición escena pensada tradicionalmente desde la danza. Adicionalmente, dentro de los laboratorios de Jiesta pudimos explorar principios de la danza butoh para la composición del gesto danzado, especialmente en el principio del “ma”, se traduce como “espacio entre”. Este lugar de no lugar, donde no se es completamente una sola cosa, permite que el cuerpo sea movilizado por sus sensibilidades y necesidades expresivas.

Este entrecruzamiento de premisas para los laboratorios creativos de Jiestas nos generaron resonancia con artistas como: Dayra Benavides, por ejemplo, incorpora elementos de la memoria y la identidad en sus performances, haciendo que el cuerpo se convierta en un archivo vivo de experiencias y simbolismos. Gerardo Rosero enfoca su práctica en la transformación y renaturalización del cuerpo, mostrándolo en constante diálogo con sus saberes y tradiciones. Alfonso Suárez Ciodaro, por su parte, utiliza la danza para activar presencias, revelando el cuerpo como un espacio de resistencia y resignificación. Finalmente, Fernando Zapata investiga las energías y vectores que atraviesan el cuerpo en movimiento, destacando su capacidad para generar y transmitir significados complejos y profundos.

Durante los primeros laboratorios realizados durante el primer semestre de 2022, a modo de retrospectiva fui consciente de que, hacia el 2015 comencé a encarnar mi primera presencia la cual me comenzó a poseer cuando compuse mi primer solista de



Figura 44 Gesto creativo: M-acho. Dirección: Jhon Barreto. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro realizado por Crisitan Zapata. Centro Cultural de la Facultad de Artes - UdeA. Medellín. 2015

danza mientras estudiaba mi pregrado en la Universidad de Antioquia. Para esta primera encarnación, invoqué a mi matachín por medio de la primera piel (traje). Las pieles de los matachines me seducen por sus sonoridades, sus voluminosidades, sus texturas, sus hipnotizantes colores, sus densidades. Al portarlos, nos volvemos un solo cuerpo, y en el palimpsesto de maquillajes, bebidas y gestos, nos volvemos una quimera que encarna matachín (nuna raymi/espíritu de la fiesta), efervesciendo por medio del calor de la carne en movimiento que danzo un ritual a su abuela durante 2 minutos 39 segundos al son de "Loquito por Tí". M-acho fue como llamé a este primer Nuna Raymi, cuya presencia fue invocada por un juego coreográfico que jugaba con elementos de las músicas populares decembrinas colombianas que evocan la dimensión de la fiesta y de la chuma en la cotidianidad. Haciendo que mi cuerpo tejido se expandiera y retraía a voluntad del sonido y de las reacciones de quienes habitan esos espacios conmigo, quienes entre risas y curiosidad permitieron afectarse.

En esa primera encarnación matachinezca, sus huellas reafirmaron en mí la necesidad de movilizar la experiencia de la fiesta y del matachín. *M-acho* resultó ser el comienzo de un portal que se intensificó con el proceso de investigación-creación de Jiesta, donde la postulación de *festivizar* se evidenciaba no solo en cada gesto creativo y en las formas en que se produjeron y vivenciaron, sino también en las interpretaciones de quienes lo percibieron en vivo y las improntas documentales de los mismos. En cada gesto se daban las multiplicidades del encarnar cada matachín, ya fuera a través de mi cuerpo o de aquellxs que se sumaban para ser parte de la minga creativa.

Para la danzante y artesana Dayra Benavides asume sus procesos creativos como *embarazo de carnaval*. Luego de su primer embarazo donde Nuna Raymi, cada personaje se le ha ido apareciendo poco a poco, buscando ser materializado y encarnado. Aprovechando que en el arte del carnaval todo es posible, Dayra Benavides manifiesta que los personajes dicen qué hacer, entendiendo que la personificación de cada uno de estos se da por medio de lo que denomina danza butoh andina, donde el movimiento es anarquista, libre y natural, fuera de las lógicas convencionales y académicas de lo que se entiende allí por danza, potenciándose esto gracias al uso de las máscaras que permiten la posibilidad de poseer a la persona que la porta, posibilitando ser otro para encontrarse a sí mismo.

La senda que Jiesta ha transitado, propagando las experiencias matachinezcas, da cuenta de mis cosmologías collage. Estas son sucias, no están pulidas, son tangibles y modulares. Estas cosmologías llevan consigo cargas simbólicas propias que provienen de mis experiencias en ser parte de un territorio campesino y festivo, de las violencias físicas y verbales que he vivido de manera individual, como los insultos y golpes en la calle por ser marica, o de manera colectiva, como la toma guerrillera de Guaca del 11 de diciembre de 1997. También, me marcan las experiencias de habitar lo cotidiano, la calle, lo íntimo, lo público, lo colectivo y demás vivencias que deconstruyen mis formas de ser siendo en el mundo.

Mis experiencias festivas, que comencé a vivenciar desde mis primeros meses de vida en 1990, me han permitido observar cómo los cuerpos activan sus identidades

performativas a través de la fiesta. En este contexto, he llegado a comprender que el desorden tiene su propio orden, una estructura que surge y se articula a través de las interacciones de los cuerpos que responden al llamado de la celebración. En esta investigación, resulta crucial entender lo performativo como un enunciado que convoca a la acción, donde el acto mismo del arte proporciona vitalidad, transformación y nuevas perspectivas para comprender el hacer mismo. La vivencia de lo festivo es dinámica, similar al flujo constante del agua de un río que nunca permanece igual. Los cuerpos responden al llamado de la fiesta, pero su disposición para el acontecimiento varía, lo que, a su vez, influye en las interacciones y percepciones de lo íntimo, lo privado y lo público.

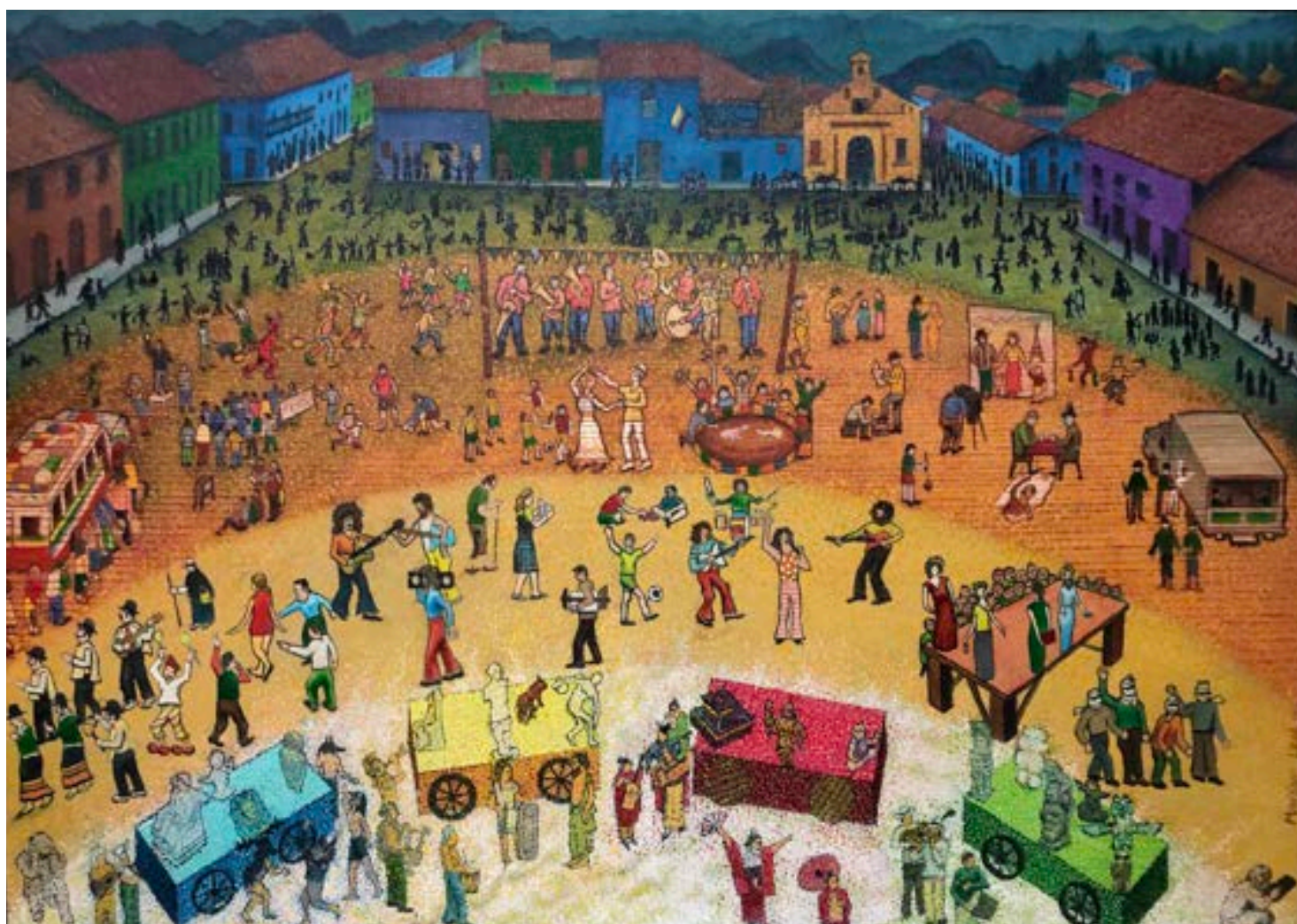


Figura 45 Título: Mirando la historia de mi parque. Autor. Rafael Alberto Martinez. Málaga.

Llamado a la enacción:

HACER

HACER

HACER PARA HACER

HACER DESDE EL HACER

HACER HACIENDO

HACER EL DES-HACER

HA-SER

S

E

R



Fragmento de Exploración : Presencia Pintica Sonoridad Corpografías

La Pintica



Figura 46 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Marcela Tamayo. En la foto Ricardo Villota y Juliana Moreno. Festival Bucaradanza. Teatro Santander. Bucaramanga. 2022

Desde la exploración de la pregunta "¿cómo experimentar la cultura festiva colombiana?", he iniciado la conformación de mingas para componer los gestos creativos de Jiesta. En ocasiones, mi cuerpo se convierte en el performer, mientras que en otras, los matachines - nuna raymi toman posesión de los cuerpos de quienes conformaron la minga desde su rol como intérpretes creadores: Omar Rojas, Daniela Anaya, Juliana Moreno, Ricardo Villota, Maria del Mar Vargas, Maria Chica y Mila Bahamon. Con ellxs, desde el convivio comenzamos a experimentar acciones desde la deriva, cuya danza nos hizo agotar el gesto formal del baile, de-formando los cuerpos, fatigándolos para poder catalizar sus identidades performativas. Esto permitió expandir y proliferar las posibilidades materiales y conceptualidades de los matachines.

Desde la minga hasta los matachines, nos conectamos con la noción de espíritus festivos de la región del Chicamocha. En este proceso, exploramos materiales específicos, como las tiras de costal de fibra que constituyen la piel matachinezca. Me inspira el trabajo de Olga de Amaral (1932); su obra se caracteriza por disolver la barrera entre lo artesanal y el arte mayor, otorgando un estatus elevado a formas tradicionalmente consideradas como artes menores. Su enfoque no solo resalta la maestría técnica, sino que también coloca gran énfasis en la elección y manipulación de los materiales, ofreciendo así una redefinición audaz de las posibilidades expresivas del arte textil.

Amaral se destaca por su capacidad para transformar los elementos aparentemente simples y cotidianos en obras de arte visualmente impactantes y conceptualmente ricas. Su obra diluye las fronteras entre lo artesanal y lo artístico al integrar técnicas

tradicionales con una visión contemporánea. Más allá de simplemente destacar la habilidad técnica, Amaral introduce una reflexión profunda sobre el trazo, la mancha y la huella en su obra.

Por otro lado, Beatriz Daza (1927 - 1968) destaca la versatilidad y fragilidad de la práctica cerámica en Colombia, adoptando un enfoque que se aleja de una única definición y concepción nacional. Su trabajo no solo se trató de la creación artística, sino que también aborda cuestiones políticas relacionadas con la producción artística en un contexto capitalista. Daza tensionó las normas convencionales al revalorizar el arte hecho a mano, desafiando así la lógica de la producción en serie. Esto también se refleja en el trabajo de Olga de Amaral, cuyos tapices expresan necesidades políticas y simbólicas, cargándose de significado a partir de experiencias estéticas que varían según las dimensiones, los materiales y las composiciones del tiempo, cuerpo y espacio.



Figura 47 Gesto creativo: Chumadx + Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y asistentes. Edificio La Naviera. Medellín. 2024

Otro artista que se sumerge en la exploración de la huella y su materialidad, utilizando el cuerpo como el principal mediador de su expresión artística es el artista Hélio Oiticica (1937 - 1980), quien a lo largo de su carrera experimentó con las plasticidades y vivencias estéticas del carnaval, adoptando un papel de observador externo que conceptualiza la vivencia del carnaval y sus materiales desde una perspectiva ajena. Oiticica y Lygia Clark (1920 - 1988) son conocidos como los no concretos, se enfocaron en problematizar la

relación entre el material y el cuerpo, especialmente las formas de percepción que podrían surgir de la interacción entre materiales. Lygia Clark, en particular, exploró la condición del trazo tridimensional, busco generar transiciones entre dimensiones. A través de sus exploraciones, creó múltiples plasticidades de posibilidades corporales, llevando al espectador a reconsiderar la relación entre la forma y la experiencia estética. Oiticica insistió principalmente en accionar desde su propia corporalidad, se convirtió en intérprete de la cultura festiva de su territorio, generando liminalidades de lo festivo mediados a través de su cuerpo. Este cambio lo llevó a impregnar su obra con una impronta personal, una conexión íntima con la experiencia colectiva y pública del carnaval.

La exploración artística de Dayra Benavides la llevó a que el 6 de enero de 2016 ganó el premio a mejor disfraz individual por primera vez. Ella ha sido la primera mujer en la historia del Carnaval de Negros y Blancos en ganar tres veces este premio. Al igual que Olga de Amaral y Hélio Oiticica, resiste en tensionar la reconfiguración de las ideas sobre lo material y su relación con el cuerpo. Benavides, inspirada en la tradición de la pintica presente en los carnavales, transforma este elemento en un dispositivo lúdico que desafía las formas convencionales del cuerpo al mancharlo. Esta interacción se convierte en un acto performativo que va más allá de la pintura para incluir la participación corporal en el proceso creativo.

Siguiendo la noción de Las Cinco Pielas de Hundertwasser, Benavides logra materializar su visión del mundo a través de máscaras, accesorios y vestuarios monumentales. Esta materialización va más allá de una tendencia estética superficial, su búsqueda yace en experimentar formas de habitar su territorio carnavalesco. La conexión entre el cuerpo y la expresión artística se establece a través de las capas de máscaras y vestimenta, desafiando las nociones convencionales de identidad y realidad. La práctica de Benavides, al igual que la de Amaral y Oiticica, resalta la importancia de considerar el cuerpo como un elemento central en la creación artística. La pintura, la interacción corporal y la materialización de su visión del mundo se entrelazan para crear una experiencia artística que va más allá de la contemplación pasiva. Estos artistas, cada uno a su manera, desdibujan las fronteras entre lo material, lo corporal y lo festivo,

enriqueciendo así las posibilidades del arte contemporáneo. La experiencia de las presencias matachinezcas comienza su exploración desde la presencia del color, expandiendo las posibilidades del material de fibra. Este proceso nos lleva a descolgar, acumular y elevar el material desde el suelo hasta las paredes y el techo. En esta senda se develan simbiosis singulares entre la piel del matachín y la piel de cada cuerpo que la encarna.



Figura 48 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Foto tomada por Leonardo Ardila. En la foto Jhon Barreto. Festival de performance Liminales. Museo de Antioquia. Medellín. 2024

El acto de descolgar, acumular y elevar el material de fibra representa más que una simple transformación física; se trata más bien de una simbiosis entre la piel del matachín y la de cada individuo que encarna cada gesto creativo, enfatizando la mediación del arte por medio del cuerpo y sus posibilidades. La fibra no es simplemente un medio artístico, sino un elemento vivo que se entrelaza con las identidades performativas de quienes la manipulan. Al igual que lxs artistas anteriormente mencionadxs me encuentro interesado en expandir las posibilidades del arte al incorporar el cuerpo como un elemento central en la creación. Esto ha implicado desafiar las convenciones establecidas, explorando las fronteras entre lo material, lo corporal y lo festivo en el arte contemporáneo.

Sonoridades

La música, al igual que la danza y la performance, tienden a ser percibidas

como efímeras e intangibles. Jiesta, como proceso, ha evidenciado las formas en cómo estas se materializan, condensan y transitan dada las mediaciones que pueden tener por medio de la experiencia corpórea. El sonido, como materialidad, penetra las porosidades perceptivas de quienes lo reciben, desencadenando reacciones incorporadas. En Colombia, la rica diversidad de ritmos y sonidos reflejan su pluriculturalidad y contrastes territoriales, extendiéndose más allá de las fronteras.

Entre san juanitos, raymis, bambucos sureños y sones, lxs nariñenses, en su tema tradicional son sureño, se denominan "centinelas de la paz". Estxs centinelas tejen un creciente y poderoso entramado festivo a través del Carnaval de Negros y Blancos. Este evento se convierte en un portal que revela las culturas andinas mediante su paisaje sonoro, acompañado de relevos generacionales. Lucio Feuillet (1984), el cancionista pastuso, inmerso en las músicas tradicionales andinas y la vida carnalesca, construye un pasaje sonoro que refleja su mirada política, ética y la revalorización de los saberes sureños en su álbum *Bailando, Bailando*. Este es una oda a la vida en el carnaval, que rinde homenaje a los artesanos a través de la música tradicional y reinterpretaciones de temas ancestrales. Feuillet busca reconocer la cotidianidad contemporánea y la vida diaria mediante sonoridades características. Este disco se convierte en una expresión que invita a seguir danzando, un mantra fundamental para la encarnación de los matachines.

En mi caso, al ser malagueño, criadx en un territorio de páramos y el cañón del Chicamocha, me lleva a visitar de manera insistente y minuciosa mi conexión con mi territorio, develando así la importancia de estas experiencias en mi vivencia del ser siendo.

Las voces de Lucio Feuillet expresan preocupaciones sobre las injusticias y destacan la importancia de la tierra y las costumbres. Estos fragmentos revelan una profunda conexión con la realidad y la identidad cultural, subrayando la relevancia de la tierra y las costumbres como elementos fundamentales en su vida y obra.

“Esta canción es como para, lo que estamos pasando”.
“Injusticias, las injusticias es lo que a mí no, no me gustan”.
“Sacamos nuestra música aquí a los personajes, a las imágenes”.
“La tierra más.. ¿no?, por eso es que yo le he cantado más acá a la tierra pues”.
“Y qué bonito le digo porque yo soy campesina”.
“Onde vamos, hablamos de nuestro, de nuestro pueblo. Cómo son nuestras costumbres”.
“Tonces por eso es que le digo yo, hoy enterramos muertos vivos”.

Voces (2021). Lucio Feuillet

El sonido, como un dispositivo, construye memoria y genera conocimiento a través de las narrativas sonoras presentes en canciones que dialogan con las cotidianidades y ficciones. A lo largo de la historia, la radio ha sido el principal medio de comunicación, y, en la actualidad, el podcast, como una evolución de la radio, continúa siendo relevante. Un ejemplo notable de esta transición es Diana Uribe, quien en su serie de podcasts relacionados con ferias, fiestas y carnavales en Colombia, entrelaza sonidos musicales populares y tradicionales con su relato poético, brindando una visión única de los epicentros festivos colombianos.

El Festival de la Tigra, convocado por la Rasqa de Edson Velandia y Adriana Lizcano, potencia la musicalidad tradicional, narrando políticamente el día a día de los colombianos. Este epicentro festivo seduce a las comunidades piedecuestanas y foráneas, proporcionando un espacio para que artistas musicales jueguen con las ficciones folclóricas de sus territorios. Este tipo de eventos permite construir relatos que, a menudo, carecen de relevancia social y narrativa, destacando la importancia de documentar y comprender estos eventos para las comunidades locales.

Las hebras de Feuillet, Uribe, Lizcano y Velandia se entrelaza y vibra, tensionando la conexión con los saberes campesinos y las prácticas tradicionales. Las sonoridades de Jiesta se convierten en catalizadores de identidades performativas, haciendo que los cuerpos encarnen las presencias matachinezcas. La conexión entre la música, la identidad y la memoria es evidente de la propagación matachinezca, resaltando cómo estas experiencias sonoras construyen y reflejan la riqueza cultural y la pluralidad de Colombia. La música no solo es una expresión artística, sino también memoria viva que da cuenta de la diversidad y las narrativas que componen las cosmologías collage del amplio territorio colombiano.

Para los diferentes gestos creativos se han usado inicialmente composiciones de Lucio Feuillet, de su álbum *Bailando Bailando*, mezclándolo con músicas concretas y demás elementos que permiten el efecto inmersivo para cada accionar.



Figura 49 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga



Figura 50 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Foto tomada por Leonardo Ardila.

Corpografías

Las fuerzas externas (la gravedad, el impulso, el roce, las fuerzas centrífugas y centrípetas) así como las fuerzas internas (la respiración, los huesos, el estado muscular, el grado de tensiones, los esquemas familiares), los parámetros del entorno (el suelo, la temperatura, las dimensiones del lugar, el momento del día, la organización de las duraciones). El juego de estas fuerzas entre sí es lo que constituye la partitura. El reto consiste en poner a prueba su variedad y sus límites.

Steve Paxton. Gravity.

Estas palabras de Steve Paxton las interpreto como una reflexión sobre la relación compositiva y un llamado a la acción para expandir los límites de lo que puede ser codificado o notado en partituras. Existen procesos que han buscado formas de

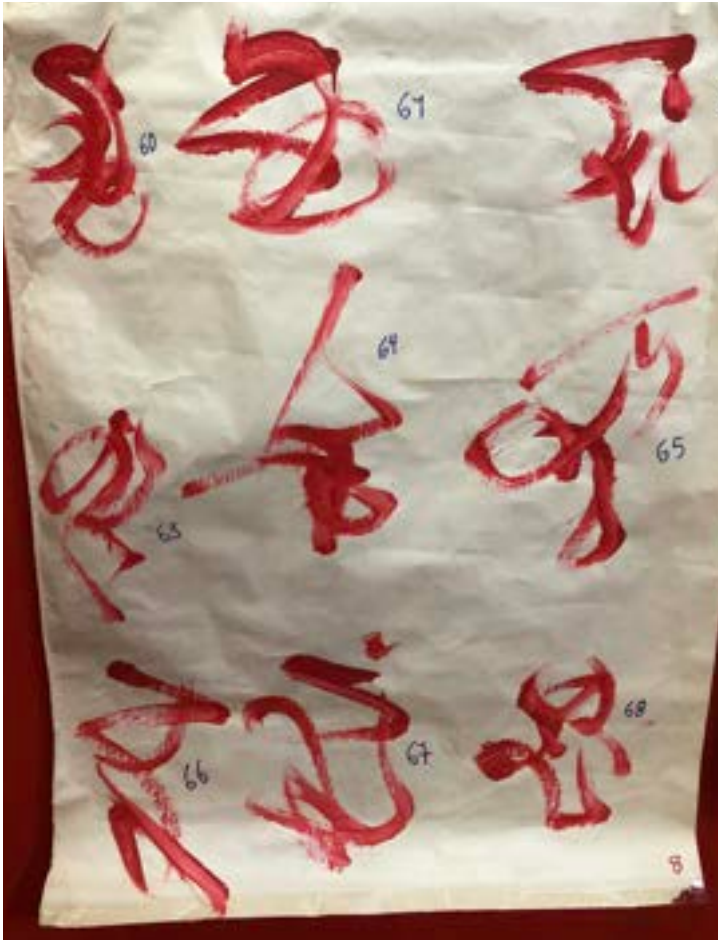


Figura 51 Archivo Cristina Roldán. Foto tomada de la una partitura de la obra *La Casa de la Lagartija*, interpretada por Cristina Roldán y dirigida por Fernando Zapata.

configurar notaciones para dar cuenta de los gestos danzados que componen las coreografías. Para mis procesos de creación, entiendo la coreografía como las relaciones entre cuerpo, tiempo y espacio. Esta triada permite construir imágenes en movimiento donde concibo el movimiento danzado desde elementos gestuales de la cotidianidad y de las dinámicas que irrumpen el paisaje, tensionando alguno de los elementos mencionados en la triada.

Si bien sistemas como las planimetrías han sido utilizados en Colombia para hacer notaciones de coreografías, principalmente de danzas tradicionales, el sistema Laban en Occidente ha tenido una gran relevancia como un sistema de notación que procura identificar

del cuerpo con su espacialidad inmediata y su

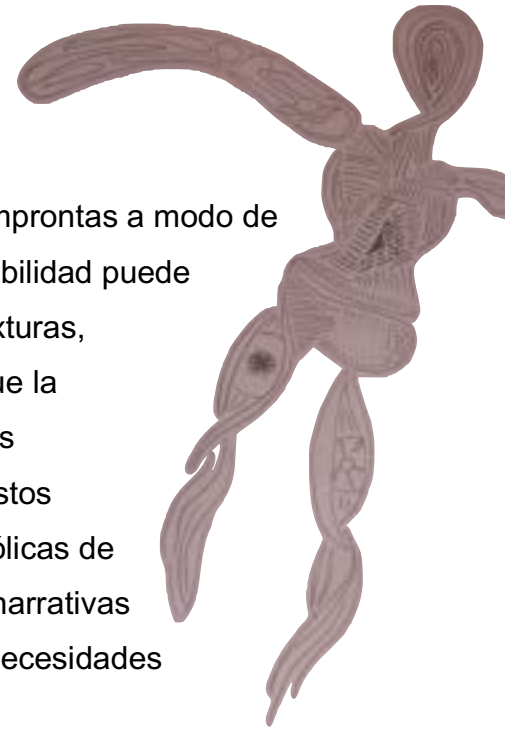
El maestro Fernando Zapata desarrolló una metodología de composición basada en lo que se ha llamado grafías. Inspiradas en gestos gráficos japoneses, estas grafías se elaboran a partir de gestos corporales que generan improntas en superficies. Dichas improntas son eventualmente reinterpretadas por el performer que las compuso, según las necesidades creativas. Estos dispositivos escriturales se configuran como método de estudio para los laboratorios y, en otras ocasiones, se utilizan como dispositivos escénicos dentro de sus obras. Esta forma interpretar las improntas que realizaba Zapata se puede fundamentar en la intersección de las escrituras performativas y los territorios textuales, interpretando las grafías en función de sus colores, definiciones y matices. Este proceso, caracterizado por experimentaciones y registros, permite que

los cuerpos interpreten gestos que transitan entre la escritura y el movimiento, creando así sinergia entre el lenguaje escrito y la expresión corporal.

Si bien Zapata, en sus metodologías de composición, generaba improntas a modo de partitura a partir del ejercicio exploratorio, considero que esta posibilidad puede expandirse a otros gestos escriturales que permitan interpretar texturas, materialidades y superficies. Para mi como artista es necesario que la impronta funcione como registro del proceso, aportando elementos narrativos para la construcción del arte y la dramaturgia de los gestos creativos. Esto requiere una conciencia de las posibilidades simbólicas de ser y tener un cuerpo, permitiendo la creación de composiciones narrativas que aborden lecturas éticas, políticas y estéticas en respuesta a necesidades creativas.

Así mismo, considero fundamental que estas coreografías, creadas en diferentes dimensiones, proporciones y materialidades, se consideren gestos creativos y de documentación del proceso de investigación-creación. Con esta expansión de la metodología de Zapata que denomino *corpografías* busco enriquecer la comprensión del cuerpo en movimiento, integrando múltiples dimensiones de expresión y registro que reflejen la complejidad y profundidad de la práctica artística.

A lo largo de todo el proceso de Jiesta, se registraron las distintas materialidades y reflexiones asociadas a esta propuesta festiva. Las corpografías se convierten en



*Figura 52 Archivo personal. Bitácora Jiesta.
Cuerpo raíces. Bucaramanga. 2021*

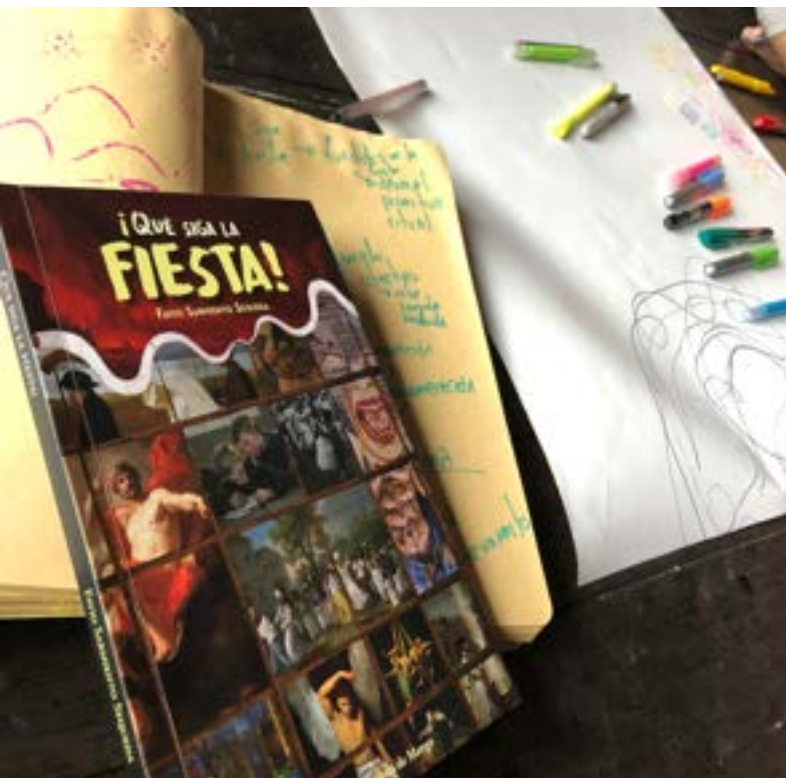


Figura 53 Archivo Minga Rancho A Parte. Laboratorio Jiesta. Coreografía exploratoria de los cuentos del texto ¡Que siga la fiesta! De Favio Sarmiento. Coliseo peralta. Bucaramanga. 2022

herramientas para documentar las vivencias de los cuerpos que participan en las mingas creativas de Jiesta, capturando así la construcción de memoria de este proceso creativo. Estos gestos creativos documentados pueden ser reinterpretados por aquellos interesados en explorarlos.

Las corpografías no solo son una forma de documentación, sino también una metodología de investigación-creación que puede ser replicada en otros procesos artísticos. La posibilidad de adaptar y aplicar estas corpografías en diferentes contextos artísticos amplía el alcance de esta práctica, permitiendo que otros artistas se inspiren y se sumerjan en sus propios

procesos de festividad, explorando las múltiples dimensiones sensoriales y expresivas que las corpografías puede ofrecer. A través de los vibrantes colores inspirados en las tierras de los carnavales sureños colombianos, Fercho Yela ha trazado refleja su una interpretación de la vida cotidiana y mutaciones de las identidades performativas que tienden hacia los devenires animal y vegetal. Su universo se convierte en una mezcla donde se entrelazan junglas de cemento, vegetación y animales materializados en su texto "La Saliva de las Flores" presenta una ventana abierta al universo andino-surrealista plasmado de manera persistente en sus trazos que dan forma a los seres que habitan su día a día.

"Dibujar es encontrar el espíritu de las cosas", esta premisa convirtió a Jiesta en mi oportunidad de sumergirme en una jungla de materialidades, donde las grafías adoptan formas según los espíritus de las cosas, convirtiendo la jungla en un extenso territorio textual. Lxs machines configuran palabras, y estas, a su vez, dan sentido a las relaciones entre las cosas. La propagación machinezca se configura en una senda

sensorial que invita a explorar las conexiones entre lo humano y no humano, la cotidianidad y las cosmologías collage.

Las palabras y grafías de Favio Sarmiento abren portales que, relato a relato, permiten construir escenarios donde la fiesta se convierte en el núcleo narrativo. Su obra *¡Que siga la fiesta!* va más allá de su ágil y afectiva pluma, evidenciando las capas de las narraciones festivas, revelando sinergias que no son simplemente coloridas y colectivas, sino que matizan los colores con capas de grises, dolor, tristeza, violencia, muerte e individualidad. Sus relatos configuran una amalgama de afectividades que se entrecruzan, mostrando la complejidad de la fiesta en sus cotidianidades bumanguesas.

Las grafías de Sarmiento y Yela actúan como partituras que transmiten sensaciones, colores e intenciones, nutriendo la encarnación de las presencias matachinezcas en el entrecruzamiento de la plasticidad y las sonoridades. Los cuerpos en Jiesta danzan, transitan mutaciones y recorridos motivados por estas grafías, generando una impronta de tránsito. La metodología de composición partitura de acciones, inspirada en el maestro Fernando Zapata, se basa en el cruce de las escrituras performativas y los territorios textuales, interpretando las grafías desde sus colores, definiciones y matices. Este proceso, marcado por experimentaciones y registros, posibilita que los cuerpos interpreten gestos entre la escritura y el movimiento.

Las experiencias de festivar se manifiestan a través de la construcción de corpografías, que representan la presencia escénica y la expresividad como caminos estéticos potenciados desde diversas dramaturgias sensoriales, como la gustativa, visual, táctil y olfativa. A lo largo de todo el proceso de Jiesta, se documentaron las distintas materialidades y reflexiones relacionadas con esta propuesta festiva. Las corpografías se convirtieron en herramientas que me han permitido documentar las experiencias de los cuerpos que participaron en las mingas creativas de Jiesta, capturando así la construcción de memoria de este proceso creativo. Estos gestos creativos documentados pueden ser reinterpretados por aquellos interesados en explorarlos.

Además, las corpografías no solo son una forma de documentación, sino también una metodología de investigación-creación que puede ser replicada en otros procesos

artísticos. La posibilidad de adaptar y aplicar estas corpografías en diferentes contextos artísticos amplía el alcance de esta práctica, permitiendo que otros artistas se inspiren y se sumerjan en sus propios procesos de festivización, explorando las múltiples dimensiones sensoriales y expresivas que las corpografías puede ofrecer.



Figura 54 Archivo personal. Bitácora Jiesta. Cuerpo liquido. Bucaramanga. 2022

Gestos Creativos

Como artista cuya práctica tiene como materia prima el cuerpo, desde una mirada política, ética y estética, he realizado ejercicios creativos que se nutren de diferentes prácticas artísticas. Esto me ha llevado a considerar el término "gestos creativos" para denominar mis trabajos artísticos. El proceso de investigación-creación de Jiesta me ha llevado a realizar ejercicios de retrospectiva, algunos de los cuales me han permitido identificar diversas formas en las que me relaciono con mis saberes y oficios para materializar las cosmologías collage con las que percibo el mundo y mi interacción en él.

Este recorrido me ha llevado a realizar bordados sobre papel, acuarelas, collages digitales y físicos, instalaciones, fotoensayo, videodanzas y juegos escénicos. Este último término es un neologismo que comencé a implementar desde el estudio conceptual de Jiesta, debido a la constante consulta de si mi trabajo artístico eran producciones de danza, teatro o performance. Como respuesta a estas interpelaciones por colegas y maestros, asumí esta denominación para darme libertad creativa en el collage de elementos para las configuraciones de mis necesidades narrativas.

Con ello, espero dar libertad a quienes se relacionan con mi trabajo para leerlo desde una perspectiva liminal, permitiendo que su interpretación atienda a diferentes intereses. Como resultado del entrecruzamiento de los diferentes gestos creativos que han dado pie a la propagación matachinezca, evidenciando la el tejido conceptual y metodología de los insumos reflexionados acerca de Las presencias, La Pintica, Sonoridades y Corpografías. Estos se utilizaron de manera narrativa para configurar desde las ficciones folclóricas y la etnoficción las dramaturgias de los diferentes gestos creativos de Jiesta, para utilizar como materialidad mediadora el cuerpo.

La noción de gestos creativos busca hacer porosas las fronteras entre disciplinas artísticas. A través de Jiesta, pretendo reconocer la importancia de la cultura festiva colombiana, donde entender los territorios como bioculturales permite resignificar los oficios y saberes que se entrecruzan en diferentes manifestaciones culturales. En el caso de Jiesta, me enfoco en las estéticas de lxs matachines y del Gran Carnaval del



Figura 55 Gesto creativo: Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro de improntas de visitantes de la instalación. Edificio La Naviera. Medellín. 2024



Figura 57 Gesto creativo: Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro de improntas de visitantes de la instalación. Edificio La Naviera. Medellín. 2024



Figura 56 Gesto creativo: Madriguera. Archivo Minga Rancho A Parte. Registro de improntas de visitantes de la instalación. Edificio La Naviera. Medellín. 2024

Oriente Colombiano, resonando en diferentes consensos sociales junto con el Carnaval de Negros y Blancos. Esto me permite entrelazar materialidades y disposiciones para la materialización de las cosmologías collage de cada territorio.

Este enfoque me lleva a cuestionar la posibilidad de movilizar y configurar espacios desde el concepto de festivar, explorando las oportunidades de creación de espacios que permitan acercarse a estas manifestaciones de Jiesta. Al nutrir estas posibilidades materiales, las capacidades del ser se expanden, permitiendo que los cuerpos interactúen de manera colectiva, individual, pública e íntima.

He invocado a lxs presencias matachinezcas para ser encarnadxs por lxs integrantes de la minga, haciendo de la senda una experiencia vivida y única, resonando con las personas implicadas y afectadas por Jiesta. Esto surge como una oportunidad para resignificar prácticas tradicionales andinas colombianas, donde nuestros músicos utilizan expresiones como "Bailando, Bailando" o "Jiesta". Esta última atiende a una necesidad política de empoderar las expresiones de nuestra cultura campesina y barrial mediante la permuta lingüística de "fiesta" a "Jiesta". Estas narrativas me han ayudado a develar relatos invisibilizados por los discursos hegemónicos nacionalistas.



Figura 58 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Andrés Alce. En la foto de izquierda a derecha Maria Chica, Jhon Barreto, Mila Bahamon, Maria del Mar Vargas y Daniela Anaya. La Municipal, músicas viva. Bucaramanga. 2023

Los gestos creativos han evidenciado que la fiesta es uno de los dispositivos culturales que configura las relaciones entre comunidades y sus territorios. Permitiendo sensibilizar los cuerpos a través del festivizar, comprendiendo que los eventos festivos emergen de la tensión simbólica y material entre la vida y la muerte. Esto hace que acontecimientos como los reinados trans, los quince años, la noche de las velitas, las fiestas apartamenteras, la tienda de la esquina, el andén, la esquina del barrio, entre otros, se conviertan en nodos de las cartografías afectivas de las comunidades mutantes. Estas experiencias festivas, eventualmente, son documentadas a través de las prácticas artísticas, evidenciando la riqueza y complejidad de las interacciones entre los cuerpos y los dispositivos culturales que configuran su realidad.

El entrelazamiento entre mi vida y mi arte se refleja en Jiesta de manera significativa. Criadx en una familia campesina en Santander y viviendo mi identidad como un cuerpo marica, estas experiencias han sido fundamentales para dar forma a mi trabajo creativo. Las mingas creativas en Jiesta, donde convergen diversas experiencias y perspectivas, son un reflejo de las complejas cosmologías collage que encuentro tanto en mi entorno como dentro de mí mismo. En lugar de definir estas expresiones

artísticas en categorías fijas como danza, teatro o performance, prefiero explorar los gestos creativos de manera libre y sin restricciones, permitiendo así que surjan de forma auténtica y sin limitaciones preconcebidas.

Al proponerme observar la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación, propiciadoras de happenings ciudadanos, deseo enfatizar los aspectos sociales de la liminalidad. La liminalidad al generar communitas es también una esfera de convivio, de “vivencia como experiencia directa”.

Ileana Diéguez. (2014) 35

La vivencia del cuerpo en contextos festivos se revela como una experiencia poderosa en lo liminal, donde la interacción entre la porosidad y la performance da forma al tejido social. Este enfoque resalta la liminalidad como un terreno de transición, donde la interacción entre materiales amplía el vocabulario poético y la profundidad simbólica de las corporalidades, tejiendo así una red de interacciones que dan vida a las celebraciones.

³⁵ Pag. 66 Ileana Diéguez. (2014) ESCENARIOS LIMINALES TEATRALIDADES, PERFORMATIVIDADES, POLÍTICAS. Paso de gato. México

XI. Propagación Matachinezca

La presencia histórica de los matachines en las festividades navideñas, extendida por más de 80 años, transforma las calles en escenarios de juego y alegría. La participación de la gente busca conectarse con los matachines, ya sea para liberarse de culpas o simplemente para disfrutar la emoción desbordante. Estos eventos convierten los espacios públicos en zonas de encuentro, donde los cuerpos, cubiertos con pompones y adentrándose en la vida de los locales, crean un ambiente festivo y participativo.

Siguiendo la línea de Néstor García Canclini, los matachines se convierten en representantes de las culturas fusionadas, navegando entre la modernidad y las raíces ancestrales. El Gran Carnaval del Oriente Colombiano y otras celebraciones, junto con la posición geográfica de Málaga, dotan a este lugar de una singularidad marcada por la transición. Aquí, la interacción de los cuerpos durante las festividades no solo refleja la riqueza cultural, sino que también subraya la capacidad de estos espacios para ser puntos de encuentro entre lo tradicional y lo contemporáneo

Durante el proceso de Jiesta, he explorado diversas formas narrativas y expresivas que reflejan mis cosmologías collage, especialmente inspiradas por El Gran Carnaval del Oriente Colombiano, los matachines y las festividades del territorio del Chicamocha. Estas experiencias han dejado huellas significativas en mi proceso de investigación creativa. Durante las interacciones con diferentes personas que participaron en las actividades de Jiesta, pude observar cómo se sensibilizaban conceptualmente y cómo resonaban en ellos las improntas estéticas que compartíamos.

Este proceso me llevó a reconocer la importancia de dar visibilidad a las manifestaciones festivas de mis territorios, especialmente al notar la falta de conocimiento sobre el carnaval y los matachines entre aquellos que no son de mi provincia. Esta reflexión me impulsó a considerar cómo mi trabajo artístico puede ser una herramienta para difundir y compartir estas expresiones culturales, propagando las invocaciones de las presencias matachinezcas. La concepción de los gestos creativos facilita la propagación de estas manifestaciones culturales, permitiendo su difusión en

diversos espacios artísticos y académicos que reflejan mi proceso de investigación-creación. Los neologismos utilizados en este proceso son relevantes para destacar la importancia de las manifestaciones culturales festivas en la construcción de las cosmologías collage que singularizan a las comunidades y sus territorios.

A continuación presentaré los transito de lxs gestos creativos realizados a la fecha 2024, daré cuenta de algunos datos de las premisas de los laboratorios creativos y en letras de colores encontraran las descripciones que dan cuenta del gesto creativo en cuestión.

Senda de la propagación matachinezca



Figura 59 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021

Desde el cuerpo en ruina y el cuerpo desechado, emerge La Argentina³⁶. Mi primera presencia matachinezca encarna la memoria de la piscina en ruinas del barrio homónimo de Piedecuesta , la cual durante los noventa y principios de los dos mil fue epicentro de

Figura 60 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021

vacaciones escolares y celebraciones barriales.

³⁶ Link de avance videodanza en YouTube: <https://youtu.be/T-Jho3RphLs>



Figura 61 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021

La Argentina despierta, una murga se oye a lo lejos y poco a poco va acercándose. Se retuerce desde los escombros, su cuerpo de sentai blanco comienza a mancharse de colores. Su danza hace que las secreciones la vayan convirtiendo en una huella de sí misma. Las memorias del espacio de las celebraciones como quinceaños, piñatas, vacaciones recreativas... son evocadas por medio de los gestos de La Argentina, por medio de la danza vuelve a habitar este espacio.

Ahora, entre las grietas, el moho, los insectos, vidrios rotos, muebles abandonados y las plantas, esta presencia encarnaba las memorias y las danza al son del butoh andino.



Figura 62 Videodanza: La Argentina. Archivo Minga Rancho A Parte. Piedecuesta. 2021

La Argentina se mueve bajo el sol del mediodía y su tránsito deja huellas en el espacio. La Argentina sale a la calle persiguiendo a la murga y se pierde entre las casas.

La encarnación de La Argentina me hizo agitar la vibración que esta presencia matachinezca hizo que me preguntara por otras formas en las que puedo invocar mis matachines. Me inquietaban las posibilidades de invocarles y los espacios donde pudiesen ser habitados. La errancia, la necesidad de encontrar el nicho del siguiente nuna raymi, terminó llevándome de un espacio abierto e iluminado por el sol del mediodía al edificio La Naviera³⁷. Específicamente a su sótano, donde la oscuridad, la humedad y las grietas del espacios permitieron que esta presencia matachineszca naciera La Naviera³⁸.



Figura 63 Videodanza: La Naviera. Archivo Minga Rancho A Parte. Edificio La Naviera. Medellín. 2021

³⁷ El Edificio Antioquia, conocido también como La Naviera, está ubicado en el corazón de la ciudad de Medellín. Es considerado una joya para la arquitectura de la ciudad dada su infraestructura semejante a un barco que se edificó entre 1946 y 1949 con el fin de incursionar en la construcción de edificios modernos, justo al lado de donde había acabado de ser cubierta la Quebrada Santa Elena. Este edificio, hoy propiedad de la Universidad, fue durante mucho tiempo una sede administrativa de la Gobernación de Antioquia. Aún conserva detalles en sus ventanas, pisos, puertas y paredes que lo catalogan como uno de los edificios patrimoniales y arquitectónicos más importantes de la ciudad. Recuperado de: <https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/institucional/campus/nuestros-campus-medellin/edificio-antioquia>

³⁸ Link de avance de videodanza en YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/yPerfg2K1SA>

El olor a anís está impregnado en el espacio. En la oscuridad, poco a poco se comienza a oír una respiración, el sonido de la piel del matachín comienza a llenar la madriguera. La luz progresivamente va apareciendo y deja entrever al cuerpo de año viejo³⁹, La Argentina siendo animado por La Naviera, cuyo cuerpo se revela conforme su danza va llenando el espacio.

La Naviera danza entre respiraciones y parpadeos, se moviliza al son de la murga andina. Al moverse por el espacio, devela las pieles de matachines que hacen parte de la madriguera, que están dispuestas para ser vestidas y encarnar otros nunas raymis; pieles que no son nuevas tienen sus memorias y esperan poder vivir otras.

La Naviera termina saliendo de su madriguera en búsqueda de la murga.



Figura 64 Videodanza: La Naviera. Archivo Minga Rancho A Parte. Edificio La Naviera. Medellín. 2021

³⁹ Tradición colombiana y de algunos países andinos, donde se elaboran muñecos que tienen forma humana. Están rellenos comúnmente por aserrín y pólvora, y se suelen quemar para recibir el año nuevo como símbolo de purificación.

Esta presencia matachinezca de La Naviera me llevó a confirmar mi necesidad de acercarme al cuerpo chumado. La chuma es un estado alterado al que se llega comúnmente por medio del licor o alucinógenos. En mi caso me interesaba llegar a ese estado por medio del gesto danzado, y no solo que mi cuerpo estuviera en ese estado, sino lograr que otros cuerpos pudiesen ser chumadx por medio de Jiesta.

Esto me llevó inevitablemente cuya conexión con la fiesta fuera de su interés y que, además, estuvieran dispuestos a explorar y accionar desde la perspectiva de tener y poner el cuerpo. Así se conformó la minga⁴⁰ que configuró Nichos-Jiesta, donde Daniela Anaya, Ricardo Villota, Omar Rojas, Juliana Moreno e Isabel Barrios invocaron sus presencias matachinezcas a partir de vibraciones generadas por los textos (pretextos). Allí utilizamos los relatos de *Encuentrame: fiestas populares de América Latina* (Verónica Uribe), *La fiesta de los toros* (José María Cordovez Moure), *¡Que siga la fiesta!* (Favio Sarmiento) y *La saliva de las flores* (Fercho Yela); estos narran experiencias festivas, las ritualidades y otras prácticas culturales que decidieron configurar a modo de historias.

Los Nichos-Jiesta se insertaron y apropiaron de Casa Inusual. Ya mis matachines, al llegar allí, tenían su propia memoria festiva, catalizada por la murga; pero fue en ese

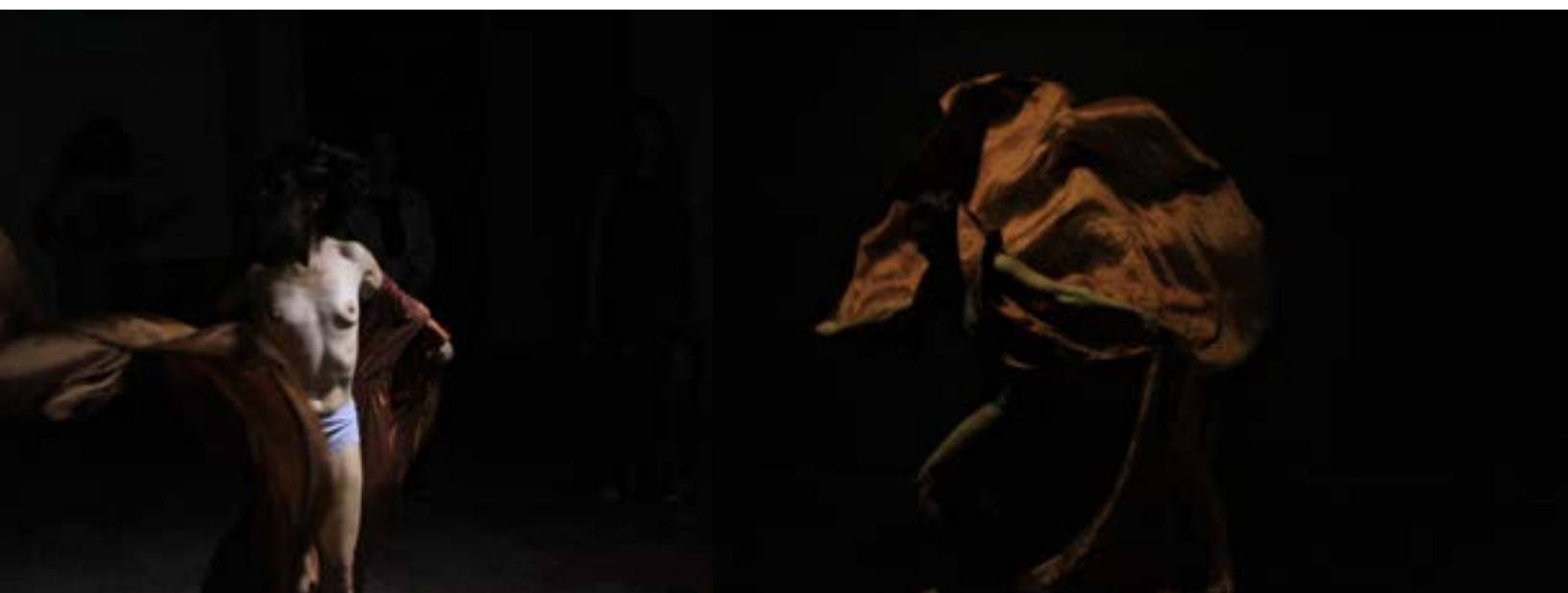


Figura 65 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la Foto Isabel barrios. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022

⁴⁰ Colectivo de personas que trabajan por un bien común.

espacio donde acontecieron los natalicios de las presencias matachinezcas de los miembros de la minga. La oscuridad, la luz, la intimidad, la fibra, la música fueron las premisas de las que comenzaron sus invocaciones.

En la penumbra de la Casa Inusual, la presencia Chicotera danza su esencia tabacalera. Ataviada en un vestido de cobre, se desplaza creando una espiral de gestos, entrelazando seducción, inocencia y el poder gestual que cautiva a los espectadores. Poco a poco, la hipnotizante danza conduce a quienes observan a encontrarse con otras presencias matachinezcas que emergen en la penumbra.

La Chicotera es un cuerpo memoria, abraza el poder de la tradición tabacalera, imbuída de su esencia chamánica.



Una primera presencia, inspirada en La fiesta de los toros, surge desnuda desde la oscuridad. Su corporalidad se mueve al compás de la música de los otros nichos. Su relato propio destaca fiestas tecno, drogas y sexo. Interactúa en su cuarto repleto de percheros y ropa, e Navidad.

Figura 66 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Omar Rojas. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022



La segunda presencia se desvanece junto a un maniquí femenino cubierto de máscaras y tiras de tela que se conectan consigo mismo. Con una máscara en la parte posterior de la cabeza, confunde la percepción de quienes lo observan. Desde la tensión con el busto que parece parir, potencia su gesto, buscando que los expectantes se percaten o no de su movilidad. Este nicho se inspira en Encuéntrame, fiestas populares de América Latina.

Figura 67 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Daniela Anaya. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022

La tercera presencia matachinezca, a modo de oráculo musical, invita a los

espectadores a elegir un vinilo. Al activarse la música, danza al ritmo de la canción elegida. Su nicho repleto de velas, inciensos y una lámpara es el único con música. Movida por las narraciones de ¡Que siga la fiesta!.



Figura 68 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Juliana Moreno. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022

La cuarta presencia, inspirada en La saliva de las flores de Fercho Yela, se mueve por la tensión entre el cielo y la tierra. En su nicho, un matachín blanco suspendido, como en La Naviera, acciona con gestos en espiral, relacionando la potencia danzante del cielo y la tierra, escalando, corriendo, inmovilizándose, esperando...



Figura 69 Juego escénico: Nichos- Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto Ricardo Villota. Inusual artestudio. Bucaramanga. 2022

El experimentar cómo estos cuerpos accionaron en Nichos-Jiesta nos movilizó a tal punto de que vibramos para llevar nuestros matachines al Festival de la Tigra⁴¹; en esta ocasión la inquietud yacía en cómo poder contagiar de fiesta a otros cuerpos... Allí nuestros nunas raymis nos llevaron a bailar por Piedecuesta, al son de la Batucada Guaricha encabezada por Adriana Lizcano.

⁴¹ Acción realizada en la versión 2022 del festival organizado por Edson Velandia.



Figura 70 Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Jhon Barreto. En la foto de izquierda a derecha Ricardo Villota, Omar Rojas, Juliana Moreno y Daniela Anaya. Festival de la Tigra. Piedecuesta. 2022

Los tambores retumbaban a tal punto que hacían que fueran el foco de atención de aquellxs quienes hacían parte de la juntanza o no. El gesto danzado se fue apropiando de los cuerpos poco a poco y todas las personas empezaron a bailar; algunas se sumaron a la manada.

Lxs matachines se tomaron las calles; danzaban desde el cansancio, desde lo sucio, desde lo chueco.

Al cabo de estas encarnaciones e interacciones, la calle fue nuestro principal insumo, aquello que nos permitió transitar y jugar con lxs espectadores y entre nosotrxs. Esta sinergia y secreciones de fiesta me llevaron a buscar cómo mi cuerpo podía ser médium de esos estímulos me llevaron a buscar cómo mi cuerpo podía ser médium de esos estímulos y cómo podía ser fiesta en sí misma, o entrar en un estado embriagante de Jiesta. Para ello el matachín *La Naviera* mutó a *Chumadx*, donde mi cuerpo era la fiesta

misma; mi danza chumada invadió el Patio Central del Museo de Antioquia⁴². Allí, las memorias de las corpografías de las exploraciones y vivencias anteriores me permitieron movilizarme desde las acciones festilizantes que habitan en mi.



Figura 71 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Registro audiovisual. Festival de performance Liminales. Museo de Antioquia. Medellín. 2024

Chumadx deambula, enmascarado, deslizándose por los muros a la distancia. Desde el desequilibrio, asciende por la estructura del espacio, revelando sus chumades en una danza que lo conduce al corazón del recinto. Allí reposa una fuente de guarapo, elixir que bebe y ofrece a los presentes, invitándolos a sumergirse en la esencia de Jiesta.

Entre gesto y gesto, su danza interactúa con el espacio en el que se encuentran sus otras pieles y rostros. Estos elementos están suspendidos en la red de tensiones entre el ser y el desvanecer de Jiesta, dando forma a un universo efímero y poético.

Las máscaras encarnan las múltiples identidades que danzan en la penumbra, el guarapo fluye como la sangre que conecta a todos los presentes, la piscina de plástico se convierte en un espejo de sueños líquidos, y las pompas de jabón, efímeras como las experiencias festivas,

⁴² Acción realizada el 2 de noviembre de 2022. Invocadx por el noveno Encuentro Internacional de Prácticas Escénicas Contemporáneas.



Figura 72 Juego escénico: Chumadx - Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Foto tomada por Leonardo Ardila. Festival de performance Liminales. Museo de Antioquia. Medellín. 2024

se elevan y se desvanecen en el aire, capturando la fugacidad del momento.

Así, en el centro del espacio, se gesta una coreografía sensorial que invita a sumergirse en la magia de Jiesta.

Después de dar vida a la presencia matachinezca de Chumadx, se logró configurar un espacio en el que todos los elementos quedaran suspendidos mediante una red, permitiendo que estuvieran disponibles para ser manipulados. Esto nos llevó a reutilizar este diseño de espacio para el accionar de la minga Rancho A Parte en el Teatro Santander. Para este gesto creativo nos inspiramos en las fiestas caseras, karaokes y desde la noción de las tías asimismo el paisaje sonoro donde Selena, Popurrí de Pandora, Na Morales, Guafa Trío, afrocolombianas, Afrobeat y Salsa convergen y generan los cambios de atmósferas y de ambientes que sirven de pretextos para invocar a lxs matachines de Jiesta. Esta versión permitió que se vieran las pieles, las máscaras, las luces de navidad y el año viejo de La Argentina. Al

son de la música y con lxs chumadxs, al final logramos contagiar a varios espectadores, quienes subieron al escenario y se sumaron a Jiesta⁴³.

En la Jiesta, las tías señoras, las tías alternativas, las tías Britney criollas y las tías atacadas abren el portal de la fiesta, para encanar a lxs matachines. Los cuerpos se de-forman por medio del collage

⁴³ Video registro : <https://youtu.be/FFjYi&uUdK0>



Figura 73 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Marcela Tamayo. En la foto Ricardo Villota y Juliana Moreno. Festival Bucaradanza. Teatro Santander. Bucaramanga. 2022

sonoro que les hace danzar al ritmo del twerk, mapalé, merengue, andinos, salsa.

Tras un clímax colectivo, el escenario se despeja, dando paso a un cuerpo semidesnudo que se erige como médium, dando vida a los matachines de Jiesta. Cuando el cuerpo médium se desvanece en el suelo y luego se reincorpora, recobrando el aliento, las presencias matachinzcas se le acercan para pigmentar su cuerpo. Mientras el espacio transita de la oscuridad a la luz, descienden las máscaras, otras pieles de presencias y las luces de navidad, que dan la bienvenida a la manada. En sincronía, se movilizan como un cardumen, trazando el inicio de la senda, cuya sinergia impacta a los cuerpos presentes, revelando de manera explícita la bienvenida a la Jiesta.



Figura 75 Gesto creativo: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Marcela Tamayo. En la foto Jhon Barreto y Juliana Moreno. Festival Bucaradanza. Teatro Santander. Bucaramanga. 2022



Figura 74 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A parte. Registro audiovisual. Festival Bucaradanza. Museo de Antioquia. Medellín. 2024

en el Teatro Santander resonó con el Encuentro Trapiche y el Estallido Cultural del Ministerio de las Culturas Las Artes y los Saberes de Colombia,

haciendo festivar La Casa de La Danza de Bucaramanga las noches del 2 y 9 de diciembre de 2022.

En la calle comenzaban a emerger las tías que invitaban a los transeúntes a entrar a la madriguera, guiados por un sendero iluminado por luces de navidad amarillas. La piscina de guarapo, de la que se bebía como llave de ingreso, abría el paso a un espacio envuelto por serpientes de plástico y pieles de otras presencias matachinezcas. A esto se sumaba el aroma a anís y el vaivén de las luces, encapsulando de manera amorfa estas Jiestas, donde los cuerpos de todos los presentes se amalgamaban.

Las tías, con su calidez y hospitalidad, desempeñaban un papel crucial en atraer a los curiosos y conducirlos hacia esta experiencia inmersiva. Las luces navideñas amarillas, dispuestas estratégicamente, marcaban el camino hacia la madriguera, creando una atmósfera

mágica y acogedora que invitaba a la exploración.

Al llegar a la piscina de guarapo, los participantes realizaban un acto simbólico al beber este elixir, abriendo la puerta a un mundo de celebración y transformación. El espacio, decorado con serpientes de plástico y pieles de Nunas Raymis, evocaba una sensación de misterio y conexión con lo ancestral. El olor a anís flotaba en el aire, intensificando la experiencia sensorial y sumergiendo a los presentes en una fiesta vibrante y única.



Figura 76 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga



Figura 77 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga

El vaivén de las luces, moviéndose de manera amorfa, añadía un elemento dinámico y envolvente al ambiente. En este contexto, los cuerpos de todos los participantes se entrelazaban, formando una masa festiva y celebratoria. La Jiesta se manifestaba como un espacio de unión y comunión, donde cada individuo contribuía a la creación de una experiencia colectiva y transformadora.



Figura 78 Juego escénico: Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por una espectadora. En la foto de izquierda a derecha Jhon Barreto, Juliana Moreno, Daniela Anaya y Ricardo Villota. Estallido Cultural. Encuentro Trapiche. Casa de la Danza. Bucaramanga

Las vibraciones de Jiesta, entendidas como una experiencia colectiva, invitan a explorar formas de movilizarla y expandir su alcance, en especial me inquietaba la posibilidad de accionar en Málaga. Debido a que los gestos creativos anteriores se dieron en Piedecuesta, Bucaramanga y Medellín. Sentía la necesidad de poder estar en mi territorio de carnaval, habitarlo desde esta chuma matachinezca.



Figura 79 Juego escénico: Chumadx Málaga. Archivo Minga Rancho A parte. Cementerio de San Miguel. Plaza de Mercado. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2023

En el cementerio de Málaga se despierta Chumadx, transportado desde las otras jiestas y con él se aviva la presencia del carnaval. Llama a las ánimas y espíritus que habitan el cementerio a que la acompañen, como un animero⁴⁴ de carnaval.

Su danza le lleva a la plaza de mercado, entre frutas y verduras que inundan los pasillos y los llenan de colorido. Su imponente cuerpo y color le hizo necesario ser vistos por quienes allí transitar o habitar el espacio.



Figura 80 Juego escénico: Chumadx Málaga. Archivo Minga Rancho A parte. Cementerio de San Miguel. Plaza de Mercado. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2023



Figura 81 Juego escénico: Chumadx Málaga. Archivo Minga Rancho A parte. Cementerio de San Miguel. Plaza de Mercado. Gran Carnaval del Oriente Colombiano. Málaga. 2023

⁴⁴ Práctica tradicional antioqueña donde una persona, el 1 de noviembre de cada año, despierta las ánimas perdidas del cementerio para dar una recorrido por el pueblo. Las personas solo pueden acompañar al Animero sin voltear a mirar para atrás (donde estarían las ánimas) o estar en sus casas. Se dice que a quien mire las ánimas algo perjudicial le podría pasar.



Figura 83 Titulo: Minga Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Sebastian Rodriguez. Friki Kuir. La Municipal Musica Viva. Bucaramanga. 2023

Durante la senda, la piel de Chumadx se fue deshaciendo. La suma de agua, sudor, danza y colectividad hicieron que la piel se fuera rasgando y poco a poco asumí habitar esta mutación. Permiéndome ser un cuerpo desgastado y desbaratado que era movido por la senda.

Durante la senda del octogésimo tercer Gran Carnaval del Oriente Colombiano (2023) el traje de chumadx se deshizo, decidí usar sus restos para crear una piel nueva, la cual ya no atendía a la mirada tradicional del vestir de un matachín. La nueva piel la pensé como una falda con tirantas. A Joya, como la llamé, la empecé a encarnar en la marcha del orgullo LGBTIQ+ de Bucaramanga en 2023.

Esta resonancia que dio fuerza a la noción de las cuerpas maricas nos llevó a que la minga se reconfigura y la encarnación de las pieles fuera múltiple y no explícitamente en espacios de prácticas tradicionales, sino en otros en los que la fiesta y el convivido colectivo tienen una conciencia política del placer y el disfrute. Por ello hicimos parte de Friki Kuir, la noche marica del festival Viva (Bucaramanga).



Figura 82 Titulo: Minga Jiesta. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Sebastian Rodriguez. Friki Kuir. La Municipal Musica Viva. Bucaramanga. 2023



Figura 84 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)

Para la muestra final del proceso de maestría, decidí realizar nuevamente un juego escénico de manera individual. Esta intervención sería un punto de convergencia donde aparecerían los diferentes elementos y problemáticas relacionadas con desplegar las materialidades en clave del festivar, las identidades performativas y el enfoque de las teorías maricas. Además, exploraría las posibilidades plásticas de los diferentes elementos con los que se habían configurado los demás gestos creativos.

Durante el ejercicio de habitar los espacios de interés, descubrí la posibilidad de traer a la instalación los principios de las coreografías, utilizándolos como posibles detonadores para activar el espacio durante el juego escénico. Además, accioné desde las posibilidades de interpretación multidireccional de las relaciones de mi cuerpo con el espacio y con quienes coexistían conmigo en el sótano del edificio La Naviera.



Figura 85 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrío. Medellín (2024)



Figura 86 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrío. Medellín (2024)



Figura 87 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrío. Medellín (2024)

Desde los bajos de las escaleras de la estación del metro del Parque Berrío, comienza a emerger la nueva transmutación de Chumadx. Sus primeras respiraciones se hacen evidentes mientras su cuerpo se despliega poco a poco, movilizándose al son de la respiración en el espacio. Al incorporarse, descubre a algunas personas con quienes cohabita en el espacio; sus miradas de sorpresa, sospecha e incomodidad son evidentes. Chumadx transita por las escaleras, explorando sus superficies y las posibilidades de movimiento que ofrecen. En su recorrido, se encuentra con un par de cuerpos con quienes siente la necesidad de abrazarse. Sin embargo, al estar recién despierto, su energía colapsa y requiere regresar a su nido.

En su regreso, sorpresivamente una chica de cabello rizado y azul le ofrece café, el cual agradece y comienza a transitar por el parque en busca de cómplices para llegar a la chuma. Entre transeúntes y gente jugando cartas, encuentra a un grupo de músicos de parranda paisa que estaban tocando. Con ellos inicia la fiesta al son de las melodías, Chumadx comienza a bailar, generando gestos dancianos que juegan entre sí, con los espectadores, los músicos y el entorno no humano del lugar.

De repente, saca de su mochila de fique unos caramelos de anís y comienza a repartirlos como la reina de carnaval. Entre mandar besos, saludar y lanzar dulces, se desplaza curando la calle y agradeciendo a todos los asistentes. Luego, saca su caña e ñillo y comienza a llamar, al estilo del flautista del Hamelin, a aquellos que le interesan para que le sigan.

Al llegar al sótano de La Naviera, el nuevo nicho de Chumadx llamado Madriguera, nos encontramos con un espacio entre luces cálidas, banderines de plástico y máscaras suspendidas. Este es un espacio portal donde se evidencia no solo la presencia de las pieles y otros elementos propios de las presencias matachinezcas, sino también los sentimientos de este nuna raymis plasmados en los muros. Los trazos dan cuenta de su trayecto y sus formas de habitar el espacio.

Cuando llegan los invitados, Chumadx comienza a interactuar con diferentes elementos del espacio, danzando con sus elementos y despojándose de pieles. Al final, Chumadx desaparece y el espacio comienza a ser analizado, habitado e intervenido por varios de los asistentes.

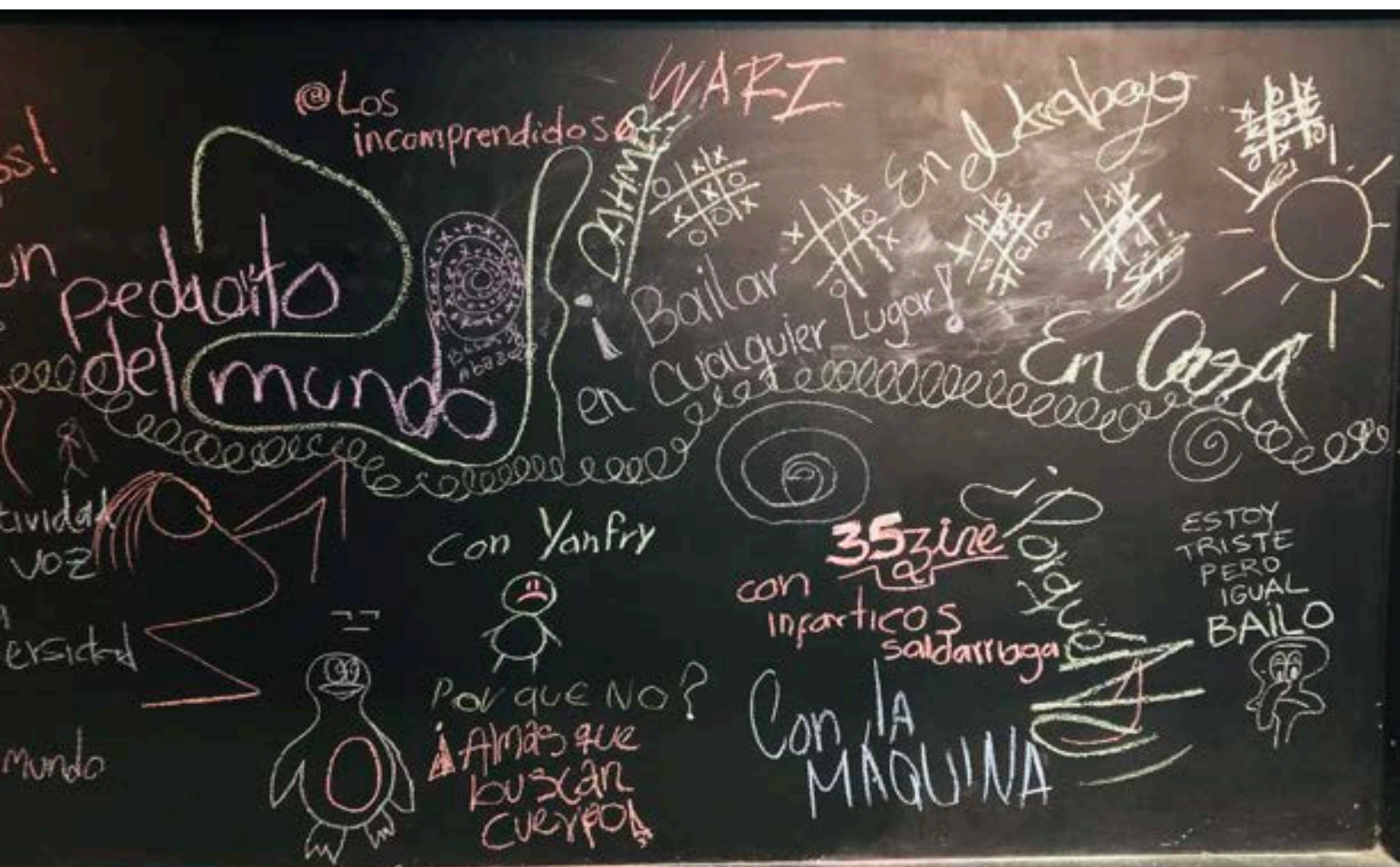


Figura 88 Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)

Propagación Matachinezca se configuró como una senda que tenía como centro el cuerpo, lo cual hacía que se descentrara al de-formarlo desde las sustancias y materialidades matachinezcas. Este viaje artístico, que tiene su base en la exploración de espacios, la danza vibrante y la interacción con el público, emerge desde encuentros con ruinas y sótanos, lugares saturados de nostalgia y abandono.

La propuesta vibra por medio de la encarnación de las presencias matachinezcas, concibiéndolos como la fusión de nunas raymis (espíritus de la fiesta) con apariencias similares de las matachines de Garcia Rovira, esto me permitió tener la experiencia de la chuma encuerpada. Este cuerpo, imbuido en un estado alterado de celebración, se convierte en un vehículo de contagio festivo, contaminando todo el entorno con la danza chumada: elemento transformador que conecta profundamente con el espectador, llevándolo a un estado vibrante y festivo.

Esta propagación trasciende de las ruinas y los sótanos, expandiéndose hacia acontecimientos culturales de gran relevancia. Es un viaje que trasciende fronteras culturales y geográficas, configurando una minga diversa inspirada en relatos festivos que se entrelazan para encarnar los matachines - nunas raymis, seres festivos que emergen de la oscuridad para revelar la esencia de la Jiesta.

Más que un recorrido artístico; es un relato en constante movimiento, una sinfonía de experiencias festivas que nacen de la decadencia para renacer como celebraciones vibrantes y trascendentales. Su presencia contagiosa y transformadora se manifiesta en diversos espacios y eventos culturales, marcando un hito en la exploración artística y festiva. La minga diversa, inspirada en relatos festivos, añade una capa adicional de complejidad y riqueza a esta senda que propaga la experiencia matachinezca, creando un collage cultural en constante transformación.



Figura 89 Figura 88Gesto creativo: Chumadx. Archivo Minga Rancho A Parte. Foto tomada por Nadine Holguin. En la foto Jhon Barreto y espectadores. Parque Berrio. Medellín (2024)

XII. Secreciones de Jiesta

Jiesta se configuró como una convergencia de materiales, siendo el cuerpo la materia central que secreta sustancias propias y otras estimuladas por la experiencia festiva. En la propagación matachinezca, el cuerpo se convierte en el epicentro de un proceso descentrado y deforme, saturado de sustancias y materialidades matachinezcas que actúan como catalizadores singulares de la experiencia festiva.

Este proceso inició desde mis afectividades relacionadas con los matachines y la vida en carnaval en la provincia de García Rovira. Sin embargo, para cobrar vida, requirió la configuración colectiva de la minga, que posibilitó reflexiones y encarnaciones matachinezcas múltiples. Esto me llevó a abrazar mis experiencias como un cuerpo marica criado por una familia campesina, donde la danza y la fiesta se convirtieron en catalizadores de mis identidades performativas.

Concebir los matachines como "nunas raymis" permitió asumir la experiencia de la chuma encuerpada. Este estado alterado de celebración se convierte en la esencia misma de las secreciones festivas, un vehículo que contagia y propaga las experiencias del ser siendo. Desde el festivizar, se revelan las tonalidades de la fiesta, que dan cuenta de las relaciones y prácticas de la vida y la muerte en sus diversas manifestaciones.

La postulación de festivizar surgió como una necesidad propia del proceso para poder dar cuenta de las reflexiones y los diferentes contrastes que los acontecimientos suelen tener. En el desarrollo del proceso no solo se manifestó este neologismo, sino que se posibilitó la performance del lenguaje como un hilo conector que permitió el desarrollo de Jiesta. De esta manera se logró develar la fiesta como un dispositivo cultural complejo, el cual es asumir desde el festivizar de una manera política que se empodera desde la diversidad del ser siendo.

Esta conciencia me permitió resignificar los saberes fisurar las membranas de las mal llamadas artes menores, llevándome a reconocer mi experiencia de vida y como el arte ha sido un medio de materialización de mis formas de habitar el mundo. Las presencias matachinezcas emergieron como una de las principales secreciones de esta senda. Su

materialidad tangible, a través de interacciones con los cuerpos, expandieron las posibilidades de ser y tener un cuerpo en el acontecimiento de la chimba. Los matachines siguen siendo una práctica tradicional cargada de simbolismo para los garcía rovirenses, y, a través de Jiesta, esta percepción se mantiene y se expande a otros escenarios de la fiesta y la cotidianidad, irrumpiendo en paisajes y fisgando fronteras culturales y geográficas.

Apropiarme de las narrativas propias de ciertas ficciones folclóricas se reveló como un acto creativo y subversivo, donde dichos relatos se convirtieron en insumos fundamentales para la construcción de un campo semántico escrito y estético. Este proceso no solo buscó ampliar la percepción de la experiencia festiva, sino que también amalgamó conexiones entre mi ser marica y mis raíces campesinas. Al entrelazar estas narrativas con los tejidos de los territorios festivos que habito, se logró una síntesis única que trascendieron las limitaciones de las definiciones convencionales de la fiesta. De esta manera, la apropiación consciente de estas ficciones no solo enriqueció el repertorio simbólico de la festividad, sino que también abrió nuevos horizontes de significado, proporcionando una plataforma para la expresión y la reinterpretación creativa de las experiencias festivas enriquecidas por la diversidad de mi ser y mis conexiones con la tradición y la contemporaneidad.

La trenza conceptual, como metáfora, refleja el entrelazamiento dinámico entre teoría y práctica en el proceso de investigación-creación de Jiesta. La enacción del hacer haciendo es la base de este entramado, donde la experiencia personal actúa como hilo conductor que amalgama los contextos, conceptos y aspectos creativos. Mi experiencia es la hebra que entrelaza las vivencias de territorios festivos, sus materialidades y sus secreciones para permitir la emergencia de Jiesta como senda en la que se propagan por las presencias matachinezcas.

Es importante destacar que este tejido narrativo que revela las amalgamas del hacer haciendo en el arte representa la senda vivencial hasta enero del 2024. La propagación matachinezca aún no ha concluido; sus gestos y secreciones continúan proliferando y generando conocimiento de lo festivo. Invitando a interpretar la cotidianidad desde la experiencia festiva, las posibilidades son múltiples, al igual que las formas de su

materialización. La senda de Jiesta persiste, revelando la potencia efímera y transformadora de la celebración.

Bibliografía

- Aguirre A. & Azor I. (2014). Aportes Al Conocimiento Desde Áreas Intersticiales. Género Y Epistemologías No Legitimadas. Revista de Comunicación de la SEECI. Número extraordinario, 1-8.
- Ahmed, S. (2006). Queer phenomenology: Orientations, objects, others. Duke University Press.
- Alvarez, J. (2021) RESPETO FUTURO EN TRANSITO. Respeto y prácticas de escucha, Nos ocurren las palabras. Bogotá.
- Asociación Teatro Danza Pies del Sol. Cultura Festiva Recuperado de: [\[https://www.piesdelsol.com/fiesta/\]](https://www.piesdelsol.com/fiesta/)
- Bacca, P. I. (2024). Carnaval: fiesta y emancipación social en Nariño. [09.01.2024] [\[https://www.dejusticia.org/carnaval-fiesta-y-emancipacion-social-en-narino/\]](https://www.dejusticia.org/carnaval-fiesta-y-emancipacion-social-en-narino/)
- Badaw, H. (2019). Historia urgente del arte en Colombia.. Editorial Planeta Colombiana. S.A., Bogotá.
- Bardet, M. (2012). Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía. Cactus. Buenos Aires, Argentina.
- Barreto, J. (2017). In-timo: la deconstrucción del cuerpo y del gesto trans. Universidad de Antioquia. [\[https://www.academia.edu/35846821/In_timo_la_deconstrucci%C3%B3n_del_cuerpo_y_del_gesto_trans_pdf\]](https://www.academia.edu/35846821/In_timo_la_deconstrucci%C3%B3n_del_cuerpo_y_del_gesto_trans_pdf)
- Barreto, J. (2018). Festival Nacional de Danza Folklórica: veintinueve años intercambiando saberes culturales (Titiribí, Antioquia). A Teatro. Medellín, Colombia.

- Baudrillard, J. (1990). *La transparencia del mal*. Anagrama. Barcelona, España.
- Bonilla, S. M. (2000). Ritual y multivocalidad: el carnaval de Riosucio (Caldas) y el Carnaval de Barranquilla. *Revista Colombiana de Antropología*, 36, 156-179.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Calderón, A. S. (2020). La performatividad de las imágenes. *Metales pesados*.
- Cámara, M. (2007). Apuntes para una historia de los usos del cuerpo en la cultura brasileña: Lygia Clark y Hélio Oiticica. *Revista Crítica Cultural*, 2(2), 17-22.
- Caro, J. (1965). *Folklore experimental: El Carnaval de Lanz (1964)*.
- Castillo, M. (2023). Fiscalía acusará de homicidio a 25 militares por la masacre de 11 personas en un bazar campesino en Putumayo. Infobae.
[02.06.2023][<https://www.infobae.com/colombia/2023/06/02/por-masacre-en-puerto-leguizamo-putumayo-la-fiscalia-imputo-a-25-militares-que-irrumperon-en-un-bazar/>]
- Castro-Gómez, S. (2000). *Ciencias Sociales, Violencia Epistémica Y El Problema De La "Invención Del Otro*. Clacso.
- Contreras, M. J. (2013). La Práctica Como Investigación: Nuevas Metodologías Para La Academia Latinoamericana. *Poiésis* (21-22), jul-dic, 71-86.
- Cornago O. (2013). *La Práctica Artística Como Alegoría De La Investigación Artes Y Humanidades: Una Cuestión De Formas (De Hacer)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- Dannemann, M. (1975). *Teorías del folklore en América Latina*. CONAC Venezuela. Caracas, Venezuela.

- Diéguez, I. (2014) ESCENARIOS LIMINALES TEATRALIDADES, PERFORMATIVIDADES, POLÍTICAS. Paso de gato. México
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Foucault, M. (2007). El nacimiento de la biopolítica: Curso en el College de France (1978-1979).
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo. México.
- Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza (Vol. 28). Universitat de València.
- Iriarte, P. (2015). Alfonso Suárez: el cuerpo múltiple. *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, (98), 48-55.
- Larios K. (2020). Alfonso Suárez, el cuerpo que se transformó a sí mismo en performance . El Heraldo. [23.11.2020] [<https://www.elheraldo.co/cultura/alfonso-suarez-el-cuerpo-que-se-transformo-si-mismo-en-performance-775276>]
- Lepecki, A. (2009). Agotar la danza. Performance y política del movimiento. Alcalá: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.
- LGBTIQ, E. D. M. Y. P., & ARMADO, E. E. C. (2022). Hay futuro si hay verdad. Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición. Capítulo Mi Cuerpo es la Verdad. Mi cuerpo es la verdad.
- Mbembe, A. (2006). *Necropolítica*. Melusina.
- Monsalve, J. (2019) Las Rasgas de Edson Velandia”. Revista Semana. Bogotá

- Montoya Bonilla, S. (2003). El Carnaval de Rio Sucio, Representación y transformación de identidades. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.
- Montoya, J. (2008). Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas. Centro de publicaciones Universidad Nacional de Colombia. Medellín, Colombia.
- Pachon, C. (2020). Carnaval Digital 2020. Recuperado de:
<https://carnavaldigital.com/About>
- Parra G. Raúl. (2022) Ficción Dorada. Bogota, Idartes.
- Quiroga, F., Giraldez, A., & Ibáñez, P. (2019). La fiesta, lo raro y el espacio Público. Bartlebooth y Fiestas Raras. Coruña
- Romero F., Javier. (2015) Pasos Hacia Una Descolonización De Lo Festivo. Tabula Rasa, núm. 22, enero-junio, 2015, pp. 103-122. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá, Colombia.
- Sanchez J. (2016) Etica y Representación. Primera reimpresión. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato. México, D.F
- Sarmiento Sequeda, F. (2021) ¡Qué siga la fiesta! Bucaramanga: Ediciones Corazón de Mango.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México.
- Traba, M. (1985). Historia abierta del arte colombiano. Instituto colombiano de cultura.
- Uribe. D. (2022) Fiesta y Carnavales de Colombia.
[\[https://www.dianauribe.fm/fiestas-y-carnavales-en-colombia\]](https://www.dianauribe.fm/fiestas-y-carnavales-en-colombia)

- Yela, F. (2022). La saliva de las flores. Publicaciones FM.