

Estallido Cultural en Colombia: Vivir Sabroso y Ollas Comunitarias como Pedagogías de Solidaridad*

Colombia's Cultural Explosion: Vivir Sabroso and Ollas Comunitarias as Pedagogies of Solidarity // Explosão cultural na Colômbia: viver saboroso e Panelas Comunitárias como Pedagogias de Solidariedade

Olga Lucía Sorzano¹

Investigadora Adjunta, University College Dublin, Irlanda
Directora y Fundadora, Artemotion, Colombia
olga@artemotion.org
ORCID <http://orcid.org/0000-0002-2305-4058>

Fecha de recepción: 20 de Noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2024



Cómo citar este artículo: Sorzano, O. (2025). I Estallido Cultural en Colombia: Vivir Sabroso y Ollas Comunitarias como Pedagogías de Solidaridad . *Corpo- Graffias Estudios criticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 192-213. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23082>

* Traducción

1 Olga Lucía Sorzano es Doctora en Política y Gestión Cultural de la Universidad de Londres, con más de 20 años de experiencia profesional en políticas públicas, inclusión social, educación y cultura. Su trabajo académico se centra en el análisis y reconocimiento de prácticas artísticas y culturales al margen de las élites culturales como el circo, siguiendo marcos teóricos de los estudios culturales y filosofías afro e indígenas. Fundadora de Artemotion, laboratorio de investigación cultural, organización que teje puentes entre la academia, la producción cultural y la sociedad en general. Entre sus afiliaciones académicas, es investigadora adjunta de la Universidad de Dublín, Irlanda (2022-2025) y miembro del equipo del proyecto de investigación NextGenC (London School of Economics, Universidad de los Andes, ICESI).

Resumen

Este artículo analiza el estallido cultural del '28A', el mayor paro nacional en Colombia de los últimos tiempos, con el propósito de comprender la protesta desde el punto de vista de jóvenes artistas que salieron a marchar. Combina las herramientas analíticas de los estudios de performance con un enfoque decolonial, para analizar las protestas sociales como "luchas epistémicas" en relación con pedagogías alternativas de resistencia y solidaridad. Sigue el compromiso decolonial de pensar desde y con los discursos y prácticas de los pueblos indígenas, afrodescendientes, mestizxs y jóvenes, mientras extiende las filosofías y praxis indígenas, negras y decoloniales a espacios como las artes escénicas, el circo y la nación mestiza. Se observa que, a medida que esas prácticas trascienden comunidades afro e indígenas específicas, el estallido cultural no solo desafía la idea de la nación mestiza, sino que revela la prevalencia de diálogos interepistémicos y pedagogías de solidaridad entre jóvenes artistas en Colombia. En el contexto posterior al 28A y el estallido cultural, esos diálogos han sido acompañados por otros sectores de la sociedad, como se revela en las actuales elecciones presidenciales, donde filosofías afro e indígenas están siendo finalmente consideradas como formas válidas de gobernanza dentro de la nación mestiza.

Palabras clave

Movimientos sociales; juventud; pedagogías otras; pensamiento originario; circo

Abstract

This article analyzes the cultural explosion of "28A," the largest national strike in Colombia's recent times. It aims to further understand the protest from the point of view of young artists that went out to protest. Following analytical tools borrowed from the performance studies, I bring a decolonial approach to the performance stu-

dies debate, analyzing social protests as "epistemological struggles" in relation to alternative pedagogies of resistance and solidarity. I join the decolonial commitment of this special issue by thinking from and with Indigenous, Black, Mestizxs, and Youth discourses and praxes, while opening Indigeneity, Blackness, and decoloniality to other spaces like the performing arts, circus, and the mestizo nation. I draw attention to Afro and Indigenous philosophies and practices that influence circus practice in Colombia. As those praxes transcend specific Afro and Indigenous communities, the cultural explosion not only challenges the idea of the mestizo nation but also reveals the prevalence of inter-epistemic dialogues and pedagogies of solidarity among young artists in Colombia. In the aftermath of 28A and its cultural explosion, those dialogues have been joined by other sectors of society as revealed in the current presidential elections, where Afro and Indigenous philosophies are finally being considered as valid alternative forms of governance within the mestizo nation.

Keywords

social movements; youth; other pedagogies; original thinking; circus

Resumo

Este artigo analisa a eclosão cultural da '28A', a maior greve nacional na Colômbia dos últimos tempos, com o objetivo de compreender o protesto do ponto de vista dos jovens artistas que saíram para marchar. Combina as ferramentas analíticas dos estudos da performance com uma abordagem decolonial, para analisar os protestos sociais como "lutas epistémicas" em relação a pedagogias alternativas de resistência e solidariedade. Continua o compromisso decolonial de pensar a partir e com os discursos e práticas dos povos indígenas, afrodescendentes, mestiços e jovens, ao mesmo tempo que estende as filosofias e práxis indígenas, negras e decolo-

niais a espaços como as artes cênicas, o circo e a nação mestiça. Observa-se que, à medida que essas práticas transcendem comunidades afro e indígenas específicas, a explosão cultural não apenas desafia a ideia da nação mestiça, mas também revela a prevalência de diálogos interepistêmicos e de pedagogias de solidariedade entre jovens artistas na Colômbia. No contexto pós-28A e da eclosão cultural, estes diálogos foram acompanhados por outros sectores da sociedade, como revelado nas actuais eleições presidenciais, onde as filosofias afro e indígenas estão finalmente a ser consideradas como formas válidas de governação dentro da nação.

Palavras-chave

Movimentos sociais; juventude; outras pedagogias; pensamento original; circo.

El Estallido Cultural en Colombia y la estética de la protesta

El 28 de abril de 2021 se convocó un paro nacional en Colombia para protestar contra la reforma tributaria anunciada por el gobierno de Iván Duque, en medio de la pandemia del Covid-19. El ‘28A’, como se denominó la protesta, es la mayor movilización social y política de Colombia de los últimos tiempos, con una duración de más de tres meses y cubrimiento del 75% del país (Medina, 2021b). Artistas, comunidades afro, indígenas, activistas LGTB, campesinos, estudiantes, mujeres, trabajadores y muchos más salieron a marchar; en particular, aquellas poblaciones en condición de pobreza y vulnerabilidad, gravemente afectados por la pandemia, como los trabajadores informales (Medina, 2021a). La policía antimotines (ESMAD) respondió con brutalidad, abriendo paso a fuertes episodios de violencia que oscurecieron la mayoría de las manifestaciones pacíficas.² Dichos episodios fueron utilizados por el gobierno y sus aliados medios de

comunicación para presentar el paro como vandalismo y como el mayor responsable de enormes pérdidas económicas (El Tiempo, 2021; Semana, 2021). Paradójicamente, la violencia y la tergiversación de la protesta incentivaron a más personas a marchar, en tanto las artes, los jóvenes y la cultura se apoderaban de las calles.

Es así como el 28A es recordado por episodios de violencia y una movilización artística sin precedentes: tambores, circo, teatro, grafiti, salsa, música tecno, orquestas sinfónicas, intervenciones queer, danzas indígenas y ritmos y rituales afrocolombianos colorearon el escenario de protesta. Ruiz (2021) llamó a estas manifestaciones “un estallido cultural” de dimensiones nunca antes vistas, dando paso a nuevas ideas y voces con una fuerte motivación para cambiar el mundo: “Hay un deseo de parar las guerras y defender la vida... se canta, se baila, se grita y tiene la fuerza de un huracán” (Ruiz, 2021). Para Barriga-Osa (2021), la solidaridad, la unión, el cuidado, la organización, la empatía y el respeto son las palabras que mejor describen la movilización artística.

En este artículo, analizo el estallido cultural del 28A en relación con la solidaridad y el cuidado que señalan los reporteros culturales. Busco trascender las representaciones hegemónicas del paro para indagar por las respuestas emotivas y afectivas de los cuerpos que salieron a marchar. Analizo el estallido cultural como una dimensión artística y estética del 28A, entendiendo la estética de la protesta como una experiencia sensorial, afectiva y expresiva (Foster 2003; Quintana, 2020) a través de la cual se despliegan “complejos procesos comunicativos y expresivos en la acción de protesta” (McGarry *et al.*, 2020, p. 17). Siguiendo un enfoque de estudios de performance, analizo estas propuestas artísticas y estéticas como muestras escénicas que producen y comunican conocimientos desde el cuerpo situado sobre el mundo, los cuales, como afirma Fuentes (2019), transforman relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión. Me aproximo al cuerpo en los términos planteados

² El 89% de los 12,478 eventos de protesta registrados entre el 28 de abril y el 4 de junio de 2021 ocurrieron sin ninguna violencia registrada (Medina, 2021b).



Figura 1. Manifestaciones contra la reforma tributaria en Medellín; 1 de mayo de 2021.

Nota. Foto: Fredy Heano- Agudelo @fredyhenaog

por Foster (2003, p. 395), “como un vasto reservorio de signos y símbolos,” reconociendo el papel central que la fisicalidad juega en la agencia individual y colectiva, reconociendo que “se entiende, se siente y se es afectado por” las experiencias sensibles (Quintana, 2020, p. 67). En el contexto de las movilizaciones sociales, Quintana (2020) señala que estas experiencias sensibles cambian la posicionalidad de los cuerpos en el mundo, permitiéndoles transformar realidades y comportamientos. Por ello, analizo estas experiencias como gestos pedagógicos que expresan formas alternativas de conocer y ser, espacios inter-epistémicos en los que se posibilitan otros modos de resistencia y re-existencia (Fúnez-Flores *et al.*, 2022).

Enfoco mi atención en las puestas en escena de circo como ejemplo de una forma artística periférica dentro de las artes escénicas y del estallido cultural. La posicional-

idad del circo en Colombia ha estado marcada por la falta de reconocimiento y financiación por parte de autoridades y élites culturales, especialmente durante el gobierno de Duque. Así, la precariedad laboral, la informalidad y los espacios limitados de formación y empleo formal caracterizan al circo en Colombia (Sorzano, 2018). Esta condición se evidenció en las manifestaciones artísticas del 28A donde las principales ciudades se convirtieron en escenarios de circo (ver Figura 1); movimientos como CircoAlParo en Bogotá y SaltandoPorLaPaz en Cali surgieron para protestar contra la violencia y la falta de apoyo y reconocimiento de su arte.

Los actos circenses atrajeron la atención de medios de comunicación nacionales e internacionales, utilizando sus imágenes en el cubrimiento del paro (e.g., DerStandard, 2021; Lenthang, 2021; Medina, 2021b), sin men-

cionar el circo, la participación de sus artistas, sus coreografías o motivaciones; y menos aún, los actos circenses como acciones pedagógicas o emotivas. Una excepción es Currea-Lugo (2021) que reporta CircoAlPazo como “un grupo de jóvenes” y “cuerpos colgando de un puente” sin referirse a ellos como artistas de circo. La cobertura especial del estallido cultural documentó de manera amplia movimientos de música, teatro, danza, grafiti y otras expresiones (EFE, 2021; Infobae, 2021); incluso aquellos que informaron sobre la diversidad de expresiones artísticas en el 28A no mencionan el circo (Vélez, 2021). Este artículo rectifica dicha ausencia, investigando el estallido cultural y las muestras afectivas desde de una práctica (in)visible y periférica como el circo, uniéndose a la causa de sus artistas de visibilizar su lucha social y las experiencias del mundo que habitan.

En la primera sección introduzco brevemente un enfoque decolonial en el análisis de performance y protestas en América Latina hoy, para luego presentar las prácticas de ollas comunitarias y vivir sabroso observadas en el estallido cultural, como pedagogías de solidaridad. En la tercera sección, esbozo la metodología y los dos estudios de caso elegidos para analizar la protesta de circo: CircoAlPazo y SaltandoPorLaPaz; describo sus acciones y motivaciones, el uso que dieron a redes sociales y estrategias asociativas que convirtieron la protesta en *juntanza solidaria*. Concluyo el artículo argumentando que más que una lucha contra los poderes hegemónicos, el estallido de circo revela formas alternativas de producción cultural fuera de los modelos neoliberales eurocéntricos, la precariedad, el individualismo y la competencia. En su lugar, estas formas culturales fueron impulsadas por la solidaridad y la cooperación como formas—artísticas—alternativas de resistencia y re-existencia en el mundo. En la expresión combinada de circo, ollas comunitarias y vivir sabroso, encontré solidaridad y escenarios alternativos a la violencia y la precariedad económica. Esto se evidencia en la forma en que artistas de circo organizaron sus puestas en escena y el uso que le dieron a medios digitales. Analizo

esta interconexión como actos de solidaridad, ejemplificando el estallido cultural como una reunión solidaria que experimenta el mundo “de manera otra” (Escobar, 2007); un mundo en el que una multiplicidad de experiencias, posicionalidades, ontologías y epistemologías se articulan colectivamente en—y a través de la lucha—evitando al mismo tiempo eliminar la diferencia.

Performance y protestas en América Latina: Un enfoque decolonial

Fuentes (2019), especialista en estudios de performance, describe las manifestaciones latinoamericanas contemporáneas como redes de protesta, como constelaciones de performance en las que “activistas, artistas y manifestantes entrelazan modalidades de acción cooperativa *on-line* y *off-line* para desafiar el *statu quo* y lograr el cambio social” (p. 2). Icaza y Vázquez (2013) analizan las protestas sociales como “luchas epistemológicas”, reconociendo “las preguntas que plantean a nuestras formas de entender”, desaprender y reaprender. Estos autores “instigan un compromiso con las luchas sociales que incluye no sólo su relación con las formas económicas y políticas de dominación como la globalización neoliberal, sino también su capacidad para generar conocimientos y revelar los límites de nuestros marcos académicos [y culturales]” (2013, p. 684), así como nuestra limitada comprensión de la pedagogía.

Desde un enfoque educativo y pedagógico, Gaztambide-Fernández (2012, p. 42), describe las actuales movilizaciones globales como nada “espontáneo o natural, sino [como] el resultado de complejas dinámicas de colonización”; un momento que nos enfrenta tanto al reto como a la oportunidad de repensar activamente los modos de interacción humana y de aproximarnos a “la diferencia que hace la diferencia”. Según el autor, las luchas sociales contemporáneas ofrecen la posibilidad de reclamar y redefinir las relaciones humanas. Gaztambide-Fernández propone “una visión de una pedagogía de solidaridad que

podría empezar a apuntar hacia nuevas posibilidades para una educación comprometida con la descolonización y la praxis antiopresiva” (p. 43). Desde un enfoque interdisciplinario, Jaramillo y Carreón (2014) examinan las teorías, conceptos y prácticas que animan varios movimientos sociales en el mundo, para destacar la pedagogía del Buen Vivir en las luchas sociales latinoamericanas contemporáneas, como “un sentido de esperanza radical al ser testigos de la posibilidad de otra sociedad en construcción, basada en el bienestar colectivo” (p. 407).

Siguiendo este marco combinado de estudios, me sumo y amplío el análisis de Fuentes (2019) para proporcionar evidencias de Colombia, y sumando un enfoque decolonial para argumentar que además de desafiar el *statu quo* y efectuar cambios sociales, las protestas latinoamericanas revelan y demandan formas alternativas de existir en el mundo. En lugar de analizar las protestas sociales como “eventos lineales y cronológicos en respuesta a poderes hegemónicos”, por ejemplo, o de identificar “un antes y un después, o lo novedoso o distintivo” (Icaza & Vázquez, 2013, p. 684) de la protesta, presento el 28A como una lucha epistemológico-existencial y pedagógica que “cuestiona las estructuras epistémicas [ontológicas y pedagógicas] que tienden a normalizar el orden de opresión”, haciendo visible “la pluralidad de alternativas a través de las cuales se organiza y experimenta la vida social” (p. 685).

Los actos circenses, como muchas otras manifestaciones artísticas, estuvieron acompañados de ollas comunitarias que brindaron alimentos y recursos a los artistas; en el contexto del paro y la pandemia, las ollas comunitarias adquirieron un papel central en el suministro de alimentos a millones de personas. Dorado (2020) describe esta práctica como “un símbolo de unidad, de trabajo colectivo y colaborativo, un signo de solidaridad y reciprocidad, un signo de ayuda y cuidado mutuo”. Se convirtieron en un emblema del 28A (Barriga-Osa, 2021) con monumentos a la olla comunitaria construidos en las barricadas principales como “símbolo de juntanza solidaria de [estar] juntos,

comiendo y compartiendo con los que resisten” (Feliciano Valencia, Twitter, 23 de julio de 2021) (ver Figura 2).

En las actuaciones de circo, también encontré la noción de Vivir Sabroso, una expresión utilizada por comunidades afrocolombianas del Pacífico que connota libertad y posibilidad (Quiceno-Toro, 2016), como explicaré más adelante. Lo anterior nos lleva a pensar en el estallido cultural como un conjunto de representaciones simbólicas, textuales, corporales y expresivas de las diversas realidades en Colombia que trascienden la llamada nación ‘mestiza’; el



Figura 2. Monumento a la olla comunitaria, Puerto Resistencia, Cali, Colombia. Nota. Foto: Feliciano Valencia, Twitter, 23 de julio de 2021.

término utilizado para definir cultural y racialmente a la población Latinoamericana como personas de origen mixto europeo-nativo americano; una categoría homogénea asociada con el “blanqueamiento” y las prácticas de ascenso social (Dennis, 2012), que excluye las identidades afro e indígenas de la idea de nación. Como lo afirma Vila-de-Pineda (2002, p. 251), ‘mestizo’ es una noción debatida que refleja más la asimilación de las prácticas socioculturales y raciales de los conquistadores europeos por parte de las élites locales que el complejo y profundo proceso de mestizaje (de doble vía). Los movimientos sociales y sus formas (artísticas) de resistencia y re-existencia se convierten así en gestos pedagógicos que hacen visibles las prácticas decoloniales de creación de mundo, a menudo ocultas en análisis convencionales de movimientos sociales, los cuales enfatizan lo político-económico en detrimento de lo sociocultural.

Ollas comunitarias y vivir sabroso: pedagogías de solidaridad

Las ollas comunitarias son una práctica ancestral en la que grupos de personas se reúnen alrededor del fuego y la olla para compartir una comida colectiva; esta práctica es central a las nociones indígenas y afro de *minga* y *uramba*, respectivamente, que connotan solidaridad y reciprocidad (Laó-Montes, 2020). Representan la unión, el trabajo en equipo, las relaciones sociales, la familiaridad y la responsabilidad colectiva (Blanco-Borelli & Sorzano, 2021). La *minga*, derivada del quechua *minka*, se asocia a formas de trabajo comunitario en las que se establecen relaciones de colaboración para realizar una tarea específica (Quiceno-Toro, 2016, p. 80). Implica intercambio, conocimiento, producción colectiva (Blanco-Borelli & Sorzano, 2021) y pedagogías alternativas que priorizan la vida y el diálogo, ya que plantea “una práctica liberadora basada en la rúbrica de vivir bien en oposición a vivir mejor a expensas de otros y de la naturaleza” (Jaramillo & Carreon, 2014, p. 398). *Uramba* representa un espacio festivo en el que los miembros de una comunidad contribuyen a la recolec-

ción de los alimentos necesarios para preparar una comida compartida, donde cada participante aporta lo que puede (Laó-Montes, 2020, p. 502). *Uramba* es un espacio de intercambio y producción de conocimiento, de cultivo de la memoria, de familiaridad, de resistencia y de construcción de la identidad colectiva (p. 503).

Estas nociones y prácticas están vinculadas a las filosofías del Buen Vivir y Ubuntu, basadas también en principios de solidaridad, reciprocidad y compartir. Buen Vivir es el término general que engloba las filosofías amerindias centradas en vivir bien en un sentido amplio (Gudynas, 2011). Abarca una noción de bienestar que solo es posible dentro de una comunidad, implicando la plenitud de la vida en la vida comunal “junto con otras personas y la naturaleza” (p. 442). Esta plenitud comunitaria es también central a la noción de solidaridad recíproca propuesta por Gaztambide-Fernández (2012, p. 52) para desafiar “la ilusión de individualidad que impregna al sujeto moderno”. La pedagogía de solidaridad recíproca presupone que “los sujetos individuales no entran en relación, sino que los sujetos se hacen en y a través de las relaciones”; reconociendo “el ser como co-presencia... no hay ‘yo’ fuera del ‘nosotros’ y no hay ‘nosotros’ sin ‘ellos’” (p. 52). Al intentar definir la solidaridad, argumenta, es necesario cuestionar primero la idea misma de ser, es decir, la subjetividad moderno-colonial que ignora lo colectivo o intersubjetivo.

Laó-Montes (2020) explica que Ubuntu, una palabra derivada de las lenguas bantúes, se traduce como cooperación, perdón, curación y voluntad de compartir. Más que una palabra, Ubuntu es una filosofía que entiende la humanidad como parte integrante de ecosistemas que implican la responsabilidad comunitaria de sostener la vida (p. 500). Ubuntu implica el respeto por los animales y el medio ambiente y “busca crear un equilibrio entre el yo y los demás” (p. 495). El autor identifica el acompañamiento de esta filosofía en las recientes protestas y movimientos sociales en todo el mundo, desde los Indignados en España y las movilizaciones estudiantiles en Chile y Colombia

hasta las huelgas generales en Francia y Martinica, Black Lives Matter y la Primavera Árabe (p. 500). Basándose en principios de solidaridad comunal, reciprocidad y complementariedad, Laó-Montes (2020, p. 501) sostiene que el Buen Vivir y Ubuntu representan “una alternativa a las formas capitalistas occidentales de economía, gobernanza y coexistencia-de subjetividades individualistas y un sistema de relaciones definido por la competencia y el consumo.” A diferencia de nociones eurocéntricas de solidaridad como “el sentimiento de simpatía y responsabilidad recíprocas entre los miembros de un grupo que promueve el apoyo mutuo” (Wilde, 2007, p. 171), las filosofías afro e indígenas entienden la solidaridad como una forma de vida y no como un “estado emocional” que “promueve” el apoyo mutuo. Como señala Gaztambide-Fernández (2012, p. 54), las pedagogías de solidaridad “no se refieren simplemente a entrar en un estado de solidaridad-ser solidario- que podría sugerir sentimientos hacia, sino a acciones realizadas en relación con alguien”. Dicha conducta “también afecta o modifica al que actúa- solidarizarse con”. *Solidarize* se traduce directamente del español solidarizarse, la forma verbal de *solidarity* (solidarizarse con). Haciendo referencia a Butler (1997), explica que solidarizarse se trata de “una actuación que transforma tanto al intérprete como al público y, por lo tanto, tiene el potencial de subvertir el lenguaje y sus funciones ideológicas” (2012, p. 54).

Siguiendo el trabajo de Quiceno-Toro (2016), vivir sabroso es una expresión utilizada por las comunidades afrocolombianas del Pacífico para describir un estilo de vida que implica prácticas cotidianas de parentesco, compartir y celebrar juntos; prácticas que son fundamentales para encontrar un equilibrio que hace que la vida sea sabrosa (p. 4). La autora explica que vivir sabroso no evoca una “vida ideal”, sino más bien un campo “donde el peligro, el riesgo, la tensión y el conflicto están presentes, pero se gestionan de una manera única, y no necesariamente a través de la violencia y el exterminio del otro” (p. 4). Hablando de colonialidad, las invasiones europeas y de las formas neocoloniales de explotación, Quiceno-Toro encuentra en el vivir

sabroso la razón por la que la gente del Pacífico colombiano, “en medio de tantas penurias, horrores y violencia continua”, no ha perdido su alegría de vivir, su solidaridad (p. 6). Me sumo a esta afirmación, y la extiendo para argumentar que más que algo que perder, como una emoción que se desvanece, la alegría y la solidaridad son formas de aprender, ser y coexistir en el Pacífico colombiano. Constituyen pedagogías constantemente amenazadas por las instituciones moderno-coloniales y sus violentos modos de educación, desplazamiento, usurpación de tierras y explotación, en nombre del capitalismo y la modernidad.

Un compromiso pedagógico, entonces, no es simplemente incluir las filosofías y enfoques afro e indígenas en el análisis de los movimientos sociales o los estudios de performance; menos aún reconocerlos como pedagogías particulares válidas sólo para el caso afro o indígena. El reto es acoger y respetar estas ideas como formas válidas de conocimiento que pueden contribuir a la comprensión de la solidaridad y comprometerse con las “dicotomías existenciales” mundiales del cambio climático, el capitalismo y la globalización, reenfocando las nociones de productividad y compartir en la búsqueda de la nueva “armonía” que reclama Wilde (2007, p. 178). Esa nueva armonía exige concebir a seres humanos, el medio ambiente y otras formas de existencia como seres que hay que cuidar, con los que de cohabita, y no como meros instrumentos productivos y recursos económicos por explotar y destruir. Experimentar la vida como una vida sabrosa de prácticas cotidianas de parentesco, compartir y celebrar juntos, en tanto reaprendemos colectivamente a reclamar formas alternativas de ser, conocer, estar, sentir, hacer y relacionarse; es decir, convivencias y pedagogías otras.

Protesta de circo: Performance de solidaridad

CircoAlParo en Bogotá y SaltandoPorLaPaz en Cali surgieron en medio del 28A para representar al circo de manera unificada. En otras ciudades como Manizales y Medellín,

también surgieron manifestaciones de circo producto de organizaciones y acciones colectivas. Sin embargo, se destaca los movimientos de Cali y Bogotá, por la amplitud del último y el contexto particular del primero. CircoAlParo reunió más de 600 artistas de circo en Bogotá, en tanto SaltandoPorLaPaz juntó acróbatas y bailarines para desafiar los episodios más violentos que se presentaron en Cali.

Para esta investigación, realicé entrevistas individuales con miembros fundadores de los dos movimientos, que indagando por las razones y motivaciones que les llevaron a las calles y los mensajes enviados en sus representaciones artísticas: Angello, Yudy y Tatán de CircoAlParo; y Juan, Yecli y Wilmar de SaltandoPorLaPaz. Mantuvimos contacto en WhatsApp y redes sociales, compartiendo fotografías, testimonios, artículos de prensa y, más importante aún, sus historias y sentimientos sobre el paro. El análisis lo complementé con etnografía digital, examinando la información que compartieron conmigo junto a otras interacciones en redes sociales, publicaciones, fotografías, vídeos, comentarios y reacciones en medios y redes sociales. Aunque el uso de sus nombres completos fue autorizado para esta investigación, utilizo solo sus apodos siguiendo la “ética del cuidado” que plantea la etnografía digital (Tagg *et al.*, 2017) que busca proteger las identidades e intimidades de los participantes, manteniendo cierto grado de anonimato en respuesta a la estigmatización de la protesta y manifestantes. Traigo al centro del análisis sus testimonios y las ideas que enfatizaron en las entrevistas. ¿Qué sentimientos y emociones hay detrás de su protesta? ¿En qué se diferencian sus experiencias de la protesta de las de la violencia, las masacres y las representaciones hegemónicas? ¿Qué dicen los artistas sobre la huelga y cómo ofrecen modos alternativos de existencia y comprensión del mundo y, en este caso concreto, cómo se utilizan las pedagogías de la solidaridad?

Estas preguntas surgieron de mi trabajo previo con artistas de circo y de mi propia experiencia del 28A. Como ‘mestiza’ colombiana que vive en una zona rural, fui testigo de

pequeñas manifestaciones de campesinos alrededor de la olla y pancartas de solidaridad que pronto fueron desmanteladas por la policía. En casa, escuché las noticias y algunos familiares referirse a los manifestantes y especialmente a los jóvenes como ‘vándalos’. En redes sociales, encontré mensajes de solidaridad que posteaba Juan y las actuaciones de CircoAlParo que revelaban un escenario diferente al que mostraban las noticias. El 4 de mayo, Yecli me llamó para apoyar una actuación que estaban planeando en Cali; días después, la actuación fue cancelada debido a la violencia en dicha ciudad. Este conjunto de experiencias animó esta investigación, como un intento de contribuir a la causa de miles de jóvenes en las calles, documentando su participación y sus propuestas alternativas de protesta; a la vez que indaga por una interpretación alternativa del 28A y su relevancia para la sociedad colombiana.

En las siguientes secciones, describo sus puestas en escena, historias y motivaciones, dando prioridad a sus voces e interpretaciones para documentar su protesta. Concluyo cada sección con las pedagogías de solidaridad observadas en los dos casos en relación con la revisión literaria presentada. Concluyo el análisis argumentando que las protestas circenses y el estallido cultural de Colombia no sólo desafían el *statu quo*, sino que revelan formas alternativas de ser y existir en el mundo.

CircoAlParo: “#NosQuitaronHastaElMiedo”

Vestidos de blanco y negro, cuerpos semidesnudos se arrastran alrededor de telas colgando multicolores. Cubiertos de sangre y sujetándose la cabeza, los cuerpos estremecidos empiezan a trepar las telas. “Nos están matando”, se oye en medio de gritos y gemidos de dolor mientras los cuerpos continúan moviéndose. “¡Asesinos!” Continúan trepando. “¿Por qué?!”; “no nos maten”; “¡ayuda!”. De repente, los cuerpos se detienen y quedan colgados del puente. Los manifestantes, convertidos ahora en el público de “NosQuitaronHastaElMiedo”, los observan en silencio. Al fondo, encima de los cuerpos,

una pancarta blanca dice: “En Colombia no ha pasado nada. Este es un pueblo feliz” (ver Figura 3).

“¡La gente no se rinde, carajo! ¡Resistencia!
La gente no se mata, ¡carajo!
No más muertos. ¡No más muertos!
¿Por qué nos matan si somos la esperanza de América Latina?!” [cantos de manifestantes, Bogotá, 15 de mayo, 2021]

“NosQuitaronHastaElMiedo” fue presentada por primera vez por CircoAlParo en el puente de los Héroes en Bogotá el 15 de mayo de 2021. El espectáculo hereda su nombre de un grito de protesta utilizado en Chile en 2018, que se convirtió en emblema de las movilizaciones feministas contemporáneas (Follegati Montenegro, 2021). Cincuenta artistas bajo el nombre de CircoAlParo crearon la pieza en respuesta a los episodios violentos del 28A y en particular, al caso de Alison Meléndez, una joven de 17 años que fue brutalmente detenida por autoridades policiales por filmar la protesta en la ciudad de Popayán. Horas después, Alison se suicidó tras anunciar públicamente en su cuenta de Facebook que había sido detenida y abusada sexualmente por la policía (Santana-Rodríguez, 2021). CircoAlParo eligió como lugar de actuación el puente situado junto al monumento a los Héroes, que conmemora la independencia de Colombia y los soldados que “liberaron” a la nación de España. Una acción deliberada para rendir homenaje a “los verdaderos héroes” de la nación, cuenta Tatán, cocreador del espectáculo: héroes como Alison, los jóvenes asesinados durante el paro y miles de colombianos masacrados en los más de 60 años de conflicto armado.

A diferencia de otros espectáculos circenses, su intención no era mostrar sus habilidades y virtuosismo, sino “el dolor, el sufrimiento y la agonía de los que han muerto” (Tatán); rendir homenaje a las personas asesinadas que los medios de comunicación anuncian como un número más a reportar: “queríamos recordarlos; honrar sus vidas

y apoyar su lucha; reconocer que cualquiera de nosotros podría ser la próxima víctima”. CircoAlParo transformó el formato inicial de marchas y carnavales en búsqueda de un impacto social y político, donde la principal motivación era la unión y “apoyarnos unos a otros” (Tatán); “representarnos y protestar sin violencia pero con un claro propósito político” (Angello).

Los cinco se reunieron y se repartieron tareas. Entre mayo y agosto, CircoAlParo organizó talleres, sesiones de formación, ensayos y demostraciones públicas de actos circenses y emprendimientos. Crearon una página en Facebook y un grupo de WhatsApp para anunciar los encuentros y preparar la logística. A través de estos canales, más de 600 artistas compartieron información y acordaron acciones conjuntas para apoyar la organización de los eventos. La motivación colectiva era representar las voces e iniciativas de cientos de artistas de circo de Bogotá, donde la mayoría trabajan en semáforos, con escaso acceso a financiación, a las autoridades culturales y a espacios artísticos. Angello los describe como jóvenes entregados que se levantan a las cuatro de la mañana para trabajar y presentar sus actos en los semáforos, para luego estar puntuales en los entrenamientos de A Todo Malabar en Bogotá, o el Hulero Callejero en Medellín, organizados por artistas circenses de manera gratuita y abiertos a todos. Hoy, la página de Facebook sirve para conectar artistas, promover eventos y emprendimientos circenses más allá del paro y ciudades.

Las acciones colectivas se planificaron alrededor de un programa de variedades o espectáculos de variedades (véase la Figura 4), invitando a artistas a crear actos individuales o colectivos donde expresaran las motivaciones que les llevaron a marchar: las ‘reformas’ tributarias y de salud, la brutal respuesta de la policía, los 6.402 asesinatos extrajudiciales, la falta de empleo y de oportunidades profesionales, el acoso diario de la policía y la falta de respeto por las artes circenses. Lina y Tatán se encargaron de la programación artística y como cuenta Angello,



Figura 3. Performance *Nos Quitaron Hasta El Miedo*. Bogotá, 15 de mayo, 2021. Nota. Foto: CircoAlParo.

ella fue “el corazón” y “la fuerza” que unía a la gente. Para Tatán, su principal compromiso fue garantizar la seguridad de los artistas durante las presentaciones, por lo que, junto a un amigo arquitecto, estudiaron detenidamente el plano del puente de los Héroes para determinar el peso y las condiciones de montaje necesarias para actuar con seguridad.

Para Yudy lo más importante era proporcionar comida a los artistas; porque “sin comida, la gente [no] vale nada; una comida garantizada es lo mínimo necesario para una vida decente” (Yudy). Lideró la organización de ollas comunitarias para preparar la comida, siguiendo su amor por la cocina y las tradiciones familiares de compartir el alimento. Recogió donaciones de amigos, restaurantes, artistas de circo nacionales e internacionales, y desconocidos, quienes aportaron ingredientes vegetarianos, ollas, agua, electricidad, dinero y otros recursos; “todo el mundo

contribuyó a la causa... un día cocinamos para más de 500 artistas; todo el mundo se acercó a la olla; indígenas, manifestantes e incluso personas sin hogar” (Yudy). Angello por su parte, se encargó de grabar las presentaciones y, junto con Alejo, publicaron una miniserie en YouTube en la que contaron su propia versión y análisis del paro utilizando sus propios medios de expresión: “circo, comedia y la risa” (Angello). Ambos terminaron negociando con la policía y los vecinos sobre el derecho a protestar sin violencia y los espacios para actuar.

Durante los encuentros de CircoAlParo nunca se produjo ningún episodio violento. En algunas ocasiones, los agentes de policía ayudaron a cuidar a los artistas. Recuerdan un día en que acróbatas, bailarines, manifestantes y el ESMAD bloquearon las calles. CircoAlParo montó su performance de las telas y el tráfico se detuvo; “gracias al arte, el ESMAD dió un paso atrás; nadie les gritaba ni les daba



Figura 4. Presentaciones de CircoAlParo y espectáculos de variedades.
Nota. Entre mayo y agosto de 2021. Fotos: CircoAlParo.

motivos para echarlos” (Tatán). Los transeúntes se detuvieron alrededor de la olla para compartir con Yudy sus propias historias de violencia y cómo el performance de las telas les recordaba esas historias: “un pariente asesinado o desaparecido; las razones para abandonar sus pueblos de origen” (Yudy):

Los que estábamos allí rompimos a llorar; en esos diez minutos de actuación, todo el mundo sintió lo que nos sacó a la calle; lo que nos une como colombianos. Que nuestra protesta no es en vano; que

no somos unos tontos haciendo locuras; que todos sabemos lo que queremos decir y expresar. (Tatán)

Esta experiencia se confirma en un blog publicado por Currea-Lugo (2021), espectador del performance, a quien le recordó los cientos de cuerpos “colgados de un helicóptero para ser tirados por praderas y ríos; los cuerpos ultrajados por la policía”. El performance le hizo pensar en “las muchas caras que componen Colombia”; en miles de personas “exigiendo justicia”.

Pedagogías de solidaridad en CircoAlParo

CircoAlParo evoca un espacio de unión, trabajo en equipo, relaciones sociales, familiaridad y responsabilidad, similar a las prácticas ancestrales de ollas comunitarias y minga descritas anteriormente. Artistas transformaron el escenario de protesta en encuentros comunitarios que se desplegaron por toda la ciudad bajo la sombrilla de CircoAlParo. El formato de marchas, carnavales y bloqueos que dominó el 28A fue transformado en un gran festival de trabajo colectivo con toda la logística que implica: seguridad y cuidado de artistas y audiencias, alimentación, emprendimientos, difusión, redes sociales, personal especializado y consecución de fondos. Artistas de diferentes contextos sociales y estilos artísticos se unieron para apoyarse y representarse mutuamente, uniéndose también a la causa de miles de trabajadores informales en Colombia.

El espacio de unión sirvió como lugar de protesta y ejercicio de su práctica, a la vez que desafió las ausencias y precariedades impuestas por el *statu quo*: lugares y oportunidades limitadas de formación artística, costos elevados de formación, requisitos de edad y forma específica de los cuerpos para ingresar a una escuela de circo. El estado de protesta y las redes sociales se utilizaron como lugares de juntanza solidaria, de unión, de apoyo mutuo y creación colectiva. Se establecieron alianzas para realizar tareas específicas (Quiceno-Toro, 2016) en las que cada miembro

contribuyó con lo que pudo (Laó-Montes, 2020); con su experiencia y motivaciones. Un lugar móvil de producción de conocimiento y cuidado del otro donde diferentes actores, incluyendo la policía y artistas privilegiados, se reunieron alrededor del circo y la olla comunitaria para compartir historias de descontento; construyendo un terreno común que transformó “las relaciones sociales, actitudes, valores y modos de entenderse a sí mismo” (Fuentes, 2019, p. 12).

En su performance, CircoAlParo convirtió un llamado feminista en una voz común. Dicha transformación se evidenció también en los orígenes del movimiento, el cual comenzó como un llamado de mujeres liderado por Lina, que animó a sus colegas a unirse en las calles el 28 de abril. El éxito de la convocatoria les mostró que muchos jóvenes compartían sus sentimientos y esperanzas, como que ningún partido político les representaba en la protesta. Movidos por este sentimiento y por el rechazo a la violencia, Lina, Yudy, Tatán, Angello y Alejo dieron vida a CircoAlParo, bajo la motivación de apoyo mutuo, sin importar las diferencias de género, estéticas o socioeconómicas; alterando la posicionalidad de sus cuerpos en el mundo, como lo sugiere Quintana (2020), les es permitido transformar realidades y comportamientos.

Al representar a Alison y a las víctimas, CircoAlParo representó al otro y a sí mismo, abrazando su causa y la del pueblo colombiano como propias. En lugar de “entrar en un estado de solidaridad-estar en solidaridad con-,” emprendieron una acción colectiva para entrar en relación con alguien “solidarizándose”, afectando y transformando a quien actúa (Gaztambide-Fernández, 2012, p. 54). Mientras representaban en escena lo ocurrido en Colombia (violencia, masacres, cadáveres y precariedad), construían nuevos mundos, transformando comportamientos, actitudes y valores colectivos de protesta (Fuentes, 2019). En lugar de violencia, contribuyeron al paro con sus propias formas de unión, llamando la atención de la gente y modificando sus comportamientos de protesta. El diálogo, la negociación y “el corazón” fueron los factores clave, como

dice Angello; un corazón que según él significa “la voluntad de hacer” independientemente de las diferencias y los miedos.

Al hablar con la policía y negociar los escenarios de actuación, entendieron que la lucha no era entre la policía, las comunidades y los manifestantes; que son sólo personas luchando contra personas en nombre del capital y del status quo (Tatán). Para Yudy, era la primera vez que preparaba sancocho vegano, ya que uno de los donantes de comida le hizo entender que para detener la violencia, para cambiar algo, hay que dejar de violentar animales (Yudy). Esta toma de conciencia nos acerca a las ideas de Buen Vivir y Ubuntu que buscan “un equilibrio entre el yo y los demás” (Laó-Montes, 2020, p. 495), incluida la naturaleza. Las actuaciones de CircoAlParo no sólo difundían un mensaje y producían una respuesta emotiva, sino que transformaban las personas y sus acciones al ofrecer un escenario alternativo de protesta; una “promesa de solidaridad creativa; la posibilidad de nuevas formas de hacer, de sentir, de crear, de amar” (Gaztambide-Fernández, 2012, p. 58).

SaltandoPorLaPaz: Transformando la violencia en sabrosura

SaltandoPorLaPaz es el nombre de una campaña y presentación de circo realizado por graduados de la escuela Circo Para Todos de Cali. Juan, la compañía Black Flavour, Tori y Lenís lideraron la iniciativa para protestar contra la violencia en Cali y la falta de oportunidades de trabajo y de apoyo de las autoridades culturales hacia el circo. Wilmar, cofundador de Black Flavour, explica que los fondos para las artes en Cali se destinan principalmente a la salsa y al baile vinculados al negocio del entretenimiento y de la cultura del alcohol. Como muchos otros artistas de circo de la ciudad, Black Flavour depende principalmente de trabajos internacionales, que fueron cancelados durante la pandemia. El paro los encontró en Cali sin trabajo. Salieron a la calle para hacerse visibles y para decir a las autoridades

culturales que el apoyo “no consiste sólo en rellenar formularios o inscribir tu nombre en una plataforma” (Wilmar); se trata de puestos de trabajo y oportunidades de financiación y de respeto y aprecio por las artes y la cultura. Conmovido por la violencia en Cali, Black Flavour quería montar un espectáculo de protesta pacífica; demostrar que a través de las artes es posible hacerse escuchar, “sin necesidad de violencia” (Yecli).

Juan también estuvo sin trabajo durante la pandemia. Ese tiempo lo aprovechó para cocrear su primer espectáculo de circo para el festival de teatro de Cali, que fue cancelado por el paro. Se unió a las protestas como cualquier otro ciudadano, marchando y montando en bicicleta. Inspirado por los inicios de CircoAlPazo y conmovido por los episodios de violencia, Juan decidió crear “un acto en solidaridad con la Primera Línea” (Juan), un grupo de jóvenes que protegían a los manifestantes del ESMAD. Inspirado por Banksy y por lo que él llama “movimientos revolucionarios que están ocurriendo en todo el mundo”, Juan tomó sus aparatos de circo, un pasamontañas, y salió a saltar: “Estaba enfadado, decepcionado y lleno de odio por lo que veía en las calles”. Juan y Black Flavour se cruzaron en las calles. Al compartir su interés común de protestar a través de las artes, decidieron planear juntos un show y manifestación. Unieron fuerzas y convocaron a otros artistas circense. Sólo los acróbatas respondieron al llamado. Juan explica que a pesar de las masivas protestas en la ciudad, la gente tenía miedo de la violenta situación y se cuidaban de ser visibles. Según él, los acróbatas, más que cualquier otra técnica circense, están más abiertos al riesgo, porque cuando realizan un triple salto, por ejemplo, desafían la gravedad y el cuerpo hasta tal punto que transforman la forma de enfrentarse a la vida.

Con el apoyo de sus compañeros, el grupo de artistas encontró los recursos mínimos para actuar: transporte, equipo de circo y cámaras. Todo estaba listo, pero el show no tuvo lugar; las calles estaban bloqueadas por manifestantes y civiles armados. Decepcionados, volvieron a casa.

Dicho episodio les animó aún más a realizar su protesta pacífica; a decirle a la gente que algo tiene que cambiar; que Colombia está en guerra permanente. Hay violencia en todas partes, todos los días, dice Juan:

Lloré cuando vi tanto odio, tanta rabia en Cali. La policía atacaba a la gente, pero la gente también reaccionaba con mucha violencia. Y eso era exactamente lo que queríamos cambiar con SaltanadoPorLaPaz; queríamos transformar un lugar de guerra en un lugar de alegría. Y lo conseguimos. Cuando empezamos a saltar, la gente gritaba ‘salte toambo; manten al toambo’; entonces reforzamos nuestro mensaje. Al final la gente gritaba ‘saltando por la paz; ¡sí, es posible!’.

El colectivo se unió a un grupo de WhatsApp creado por artistas de diferentes disciplinas en Cali, como red de apoyo durante el paro. Black Flavour y Juan encontraron en el grupo los recursos y el apoyo necesarios para montar su espectáculo, como permisos para entrar en las barricadas, vehículos para transportar su equipo, estipendios para los artistas y mucho más. También se pusieron en contacto con amigos y colegas que contribuyeron a la causa. Este artículo es el resultado de ese intercambio, en un intento de documentar y teorizar su protesta circense como una forma válida de producción de conocimiento. Otras redes de apoyo crucial fueron las ollas comunitarias que encontraron en todos los lugares donde se presentaron; organizadas principalmente por colectivos de mujeres y artistas que cocinaban para diversos artistas y manifestantes.

Conmovidos también por la historia de Alison y por sus propias historias de violencia, los acróbatas quisieron abordar en su performance el enfrentamiento entre el ESMAD y protestantes, el caos que vivieron en Cali. “Queríamos ofrecer algo diferente, una reconciliación. ¿Por qué no saltar por la paz?” (Wilmar). Invitaron a Raza Urbana, un grupo de danza, y juntos crearon un espectáculo que

representaba enfrentamientos entre el ESMAD y la Primera Línea en una danza hip-hop. Tory, una acróbata mujer, entra al escenario representando a Alison, saltando por la paz; saltando por su libertad. La pieza concluye con todos los artistas saltando juntos, “saltando por Alison, para resaltar que las personas son más importantes que la violencia y las guerras sociales” (Yecli). Saltaron “en solidaridad con la Primera Línea” porque, como explica Juan, “ponemos en riesgo nuestras vidas cada vez que saltamos; la única diferencia es que estamos entrenados para hacerlo” (ver Figura 5).

SaltandoPorLaPaz dio un significado y propósito diferente a la vida de Alison. En lugar de representar su cuerpo como un número en vano por reportar, su cuerpo estaba vivo: saltando por la paz, ofreciendo un escenario diferente a la violencia, al asesinato y a la rabia, dándole también un significado artístico y político diferente a sus vidas. Yecli destaca la violencia como un episodio impactante que los movió a hacer algo. Wilmar destaca la increíble respuesta de la gente y su emoción por finalmente actuar después de meses de confinamientos; de ser vistos y reconocidos en su propia ciudad como acróbatas profesionales. Pero también fue muy difícil, añade, ya que “teníamos miedo del ESMAD, los gases lacrimógenos, las balas; la responsabilidad de actuar muy cerca de la gente, el sol... de volver a casa vivos” (Wilmar).

Juan recuerda que cuando propuso la incorporación de su “acto con pasamontañas” al espectáculo colectivo, Black Flavour rechazó la idea. Yecli y Wilmar querían transmitir la misma alegría que experimentan al saltar; representar la alegría y la reconciliación en lugar de rabia y venganza. Ese mismo rechazo hizo que Juan reconociera su propio odio y encarnara formas alternativas de protestar y ser escuchado. Cuando Juan empezó a saltar, se dio cuenta de que la emoción de alegría y placer que siente al saltar era exactamente la emoción que Black Flavour quería transmitir. La solidaridad de Juan, por otro lado, transformó la motivación inicial de Black Flavour de ser vistos, en un

compromiso político para transformar la rabia y la violencia de Colombia.

Cuando se le preguntó a Black Flavour por el nombre del colectivo y su significado, Wilmar respondió que cuando comenzaron el grupo todos eran negros, “excepto por un chico de color; un ‘whitesito’, como le llamábamos; éramos todos negros con sabor.” Según ellos, ese sabor negro es “disfrutar”; “no simplemente saltamos. Saltamos con placer, con alegría; saltamos uniendo a la gente; haciéndolos parte del espectáculo” (Wilmar y Yecli). Nacidos en Cali, las raíces familiares de Wilmar y Yecli están en Cauca y Chocó, en el Pacífico colombiano. Su significado y descripción del sabor negro resuena con la idea de vivir sabroso, que querían representar en su espectáculo y protesta. Esta misma alegría que los acróbatas sienten al saltar se convierte en lugar de sanación y en espacio para negociar la diferencia; “hay egos y competencia entre los acróbatas, así que para nosotros también fue un acto de reconciliación”, dice Juan. Artistas de diferentes orígenes y puntos de vista políticos, negros, blancos, hombres, mujeres, bailarines y acróbatas se unieron para escenificar un mensaje de unidad, dejando de lado diferencias estéticas y disputas diarias, para emprender una actuación improvisada de “tolerancia y respeto”, como la describió en su cuenta de Facebook el 14 de mayo de 2021:

[SaltandoPorLaPaz] rinde homenaje a la vida; comparte la unión de diferentes razas que se unen y saltan contra la violencia. El arte resiste; el arte es amor. Gracias al circo por sanar mi alma y darme las herramientas para aclarar mis sentimientos y enfrentar mis miedos. ¡Saltamos en nombre del perdón y de un nuevo mundo!

Pedagogías de solidaridad en SaltandoPorLaPaz

Tait (2006) explica que “el circo representa ideas de libertad y riesgo, pero su acción aventurera también desafía las



Figura 5. *Performance de SaltandoPorLaPaz*. Nota. Cali, mayo-junio de 2021. Fotos: SaltandoPorLaPaz.

normas sociales. De esta manera, los actos de circo [y sus cuerpos] son recordatorios constantes de que los riesgos físicos son inherentemente riesgos sociales” (2006, p. 2); por lo tanto, constituyen pedagogías alternativas. SaltandoPorLaPaz utilizó sus cuerpos y habilidades para desafiar un entorno violento al representar libertad y posibilidad. A través de esta actuación, transformaron sentimientos agresivos y de rabia en mensajes positivos de posibilidad y celebración colectiva. El diálogo y la negociación, dejando de lado la competencia, jugaron un papel importante. En lugar de imponer un estilo específico, Juan y Black Flavour encontraron un estilo común mientras aprendían unos de otros. Juan aprendió que existen diferentes formas de protesta, en tanto Black Flavour combinó su interés artístico con un interés político. Actuaron en relación con los demás y consigo mismos; “para solidarizarse con” como señala Gaztambide-Fernández (2012). Entraron en un momento que los confrontó “con el desafío y la oportunidad de repensar activamente los modos de interacción humana y

de reinterpretar la diferencia que hace la diferencia” (p. 43).

SaltandoPorLaPaz ofreció muestras festivas y alegres, saltando con alegría de la misma manera que saltan cada vez que salen al escenario; ofreciendo un espacio alternativo a la muerte y las masacres, representándolas no como episodios tristes y en vano, sino como una oportunidad para transformar la sociedad. Un espacio festivo, como la uramba; un lugar para el intercambio y la producción de conocimiento, para el cultivo de recuerdos, familiaridad, resistencia y la construcción de identidad colectiva (Laó-Montes, 2020, p. 503). Una identidad que desafía la idea homogénea de nación mestiza, resaltando en su lugar la diferencia y el intercambio; apoyando la unión de diversas “razas” contra la violencia (Juan). Una identidad que sigue más las tradiciones afro e indígenas que los cánones modernos impuestos por la colonización y las élites criollas.

SaltandoPorLaPaz ofreció un escenario que involucra intercambio, conocimiento, producción colectiva y pedagogías alternativas que priorizan la vida y el diálogo; “una práctica liberadora basada en el principio de vivir bien” (Jaramillo & Carreón, 2014, p. 398). Al representar al otro, como Alison y la Primera Línea, SaltandoPorLaPaz, desplegó sus cuerpos “como vastos repertorios de signos y símbolos” (Foster, 2003); representando *la* vida sabrosa heredada de sus antepasados en tanto transformaban sus propias referencias estéticas y de protesta. Esta alegría les permitió transformar un lugar de violencia y odio en lugar de aprendizaje y disfrute. Un gesto pedagógico que convirtió sus desacuerdos y disputas artísticas en una acción comunal; un espacio de posibilidad que les permitió ser, compartir y celebrar juntos. De esta manera, SaltandoPorLaPaz expresa la vida sabrosa, donde el riesgo, los conflictos y las diferencias se negocian en coexistencia con los demás; “un sentido de esperanza radical” que le dio a Cali y al grupo de acróbatas, “la posibilidad de una sociedad diferente en construcción, basada en el bienestar colectivo” (Jaramillo & Carreón, 2014, p. 407). Un estilo de vida que involucra parentesco, compartir y celebrar juntos (Quiceno-Toro, 2016); prácticas que son fundamentales en la construcción del vivir bien.

Estallido cultural: Redes de solidaridad y lucha epistémica

El estallido cultural en Colombia evidencia una lucha epistemológica-existencial y pedagógica que revela “una pluralidad de formas alternativas en las que se organiza y experimenta la vida social” (Icaza & Vázquez, 2013, p. 684). Artistas y diversos grupos protestaron contra el sistema moderno-colonial mientras ofrecieron modos alternativos de arreglos pedagógicos, políticos y socioculturales. Alrededor de muestras artísticas y ollas comunitarias, organizaron talleres, festivales y espacios para la negociación de diferencias, así como lugares para realizar sus presentaciones. Encontré en el circo redes de protesta que reflejan solidaridad, unión, reciprocidad, cooperación y cuidado del otro, que

se asemejan a las descritas de Barriga-Osa (2021), Infobae (2021) y otros reportajes del 28A. La unidad, el cuidado y el trabajo colaborativo también se encuentran en protestas globales, como demuestran (Foster, 2003), Fuentes (2019) y McGarry *et al.* (2020).

En el caso particular del circo, colectivos como CircoAlPuro y SaltandoPorLaPaz organizaron y vivieron sus protestas de manera similar a las filosofías afro e indígenas de minga y uramba, basadas en la solidaridad, el compartir y la vida colectiva. Esto se revela en sus acciones y compromisos con la cooperación, el perdón, la sanación y la disposición a compartir (Laó-Montes, 2020). Los dos estudios de caso, ofrecen una narrativa diferente a la matriz colonial de poder, violencia, exterminio del otro y la llamada nación mestiza. Las puestas en escena y respuestas afectivas reflejan la coexistencia de múltiples identidades y filosofías que constituyen la nación colombiana, en oposición al blanqueamiento de arriba hacia abajo de la identidad única de mestizaje.

Mediante diferentes métodos, propuestas y enfoques, ambos colectivos escenificaron la solidaridad, asumiendo la causa del otro como propia, mientras corporeizaban formas alternativas de vida. Más allá de la escasez y la competencia, los artistas organizaron festivales de circo y espectáculos a través de cooperación mutua. Más que resistir “las instituciones de la modernidad” (Icaza & Vázquez, 2013, p. 700), las demostraciones circenses ofrecen una alternativa a la producción cultural neoliberal construida alrededor del mercado y el estado. Estas formas alternativas entienden el ser como co-presencia y la solidaridad como una manera colectiva de diversos seres que comparten habilidades, recursos y espacios para realizar sus presentaciones. Sus motivaciones más profundas se basan en la solidaridad y el apoyo mutuo, a pesar del modelo de competencia y precariedad impuesta por el *statu quo*; que como dice Juan, cuando el enfoque se centra en la competencia, en ser el mejor, “el propósito artístico se desvanece; se convierte en una mera banalidad que se refleja en el escenario”.

Este análisis del estallido cultural en Colombia valida la descripción de Fuentes (2019, p. 2) de las protestas contemporáneas en América Latina “como redes de protesta y activismo; como constelaciones de performance donde activistas, artistas y manifestantes entrelazan modalidades de acción cooperativa *online* y *off-line*”, conectando movimientos a través de tiempos, ciudades y países. Agrego a su análisis la representación de las protestas contemporáneas como redes de solidaridad y lucha epistémica. La presencia combinada de actos circenses, ollas comunitarias, vivir sabroso y el uso de las redes sociales revela formas alternativas de ser en el llamado mundo moderno. Filosofías afro e indígenas se evidencian en prácticas y poblaciones que trascienden estos grupos específicos, para encontrarlas en las artes circenses y jóvenes urbanos de diversos contextos sociales. Los actos de circo, ollas comunitarias y redes sociales se convirtieron en lugares de encuentro y compartir de historias; lugares de intercambio y producción de conocimiento que resuenan más con nociones y pedagogías de minga, uramba, juntanza solidaria que con principios estéticos, de promoción individual y competencia promovidos en la educación y políticas culturales tradicionales. Las formas de organizar la protesta, de reunirse y de actuar, plantean preguntas a las presunciones neoliberales de sujetos individuales en busca de interés propio y beneficio económico, mientras ofrecen un lugar para (des) aprender; referenciando a Icaza y Vázquez (2013):

Estos son activismos que luchan por mundos de vida dignos que actúan de manera autónoma del marco institucional mayor de la modernidad: el estado y el mercado. Están produciendo y teorizando otras formas de lo político, otras economías, otros conocimientos. (p. 684)

En tanto las respuestas hegemónicas a las movilizaciones sociales globales aplican el arreglo colonial de violencia y exterminio del otro, manifestantes de todo el mundo ofrecen formas alternativas de resistencia y existencia. Estas formas podrían guiarnos en la búsqueda de una “nueva

armonía” global (Wilde, 2007) y en las acciones necesarias para superar, en lugar de reforzar, la desigualdad social. Las protestas globales y las movilizaciones sociales, así como las guerras de diferencias animada por regímenes globales autoritarios, podrían abordarse como campos “donde persisten el peligro, el riesgo, la tensión y el conflicto” (Quiceño-Toro, 2016, p. 4); un campo que podría ser gestionado a través del diálogo, la negociación y la transformación del yo en lugar de exterminar al otro. Las formas alternativas de ser existen. La pregunta ahora es cuáles formas de vida son promovidas, destacadas e incentivadas por gobiernos, redes sociales, ciudadanos, la academia, los fondos para las artes y la sociedad en general.

Al finalizar este artículo, Colombia votó por el período presidencial 2022–2026. La revelación de esta campaña fue Francia Márquez, una mujer afrodescendiente y activista ambiental nacida en el Pacífico colombiano. Vivir sabroso es el principio utilizado en su campaña. Tanto Márquez como su principio eran desconocidos en el debate público hasta marzo de 2022, cuando se convirtió en la tercera candidata más votada en la primera vuelta presidencial, superando a políticos hombres establecidos. Cuando comencé esta investigación, vivir sabroso era un concepto (in)visible. Hoy, en el contexto posterior al 28A, está al centro del debate público, explicada en los medios oficiales como holgazanería (Infobae, 2022). Sin embargo, algo ha cambiado en la sociedad colombiana. El estallido cultural no solo evidenció formas alternativas de vivir, sino que las llevó al centro de la agenda pública. Una serie de críticas, comentarios racistas y un claro desprecio por prácticas afro e indígenas son evidentes. Mientras tanto, sus filosofías están siendo finalmente consideradas como formas alternativas de gobernanza dentro de la nación mestiza; consideradas como pedagogías de solidaridad.

Referencias

- Barriga-Osa, J. S. (2021). El calor de la olla: Cuatro historias de ollas comunitarias. *Radiónica*. Recuperado el 13 de julio de 2021, de <https://www.radionica.rocks/analisis/marcha-hip-hop-paro-nacional-28-mayo>
- Blanco-Borelli, M., & Sorzano, O. (2021). Performance practices and the conflict of memory in Colombia: Working towards a “decolonial” digital archive and epistemological justice. *Contemporary Theatre Review*, 31(1–2), 172–190. Doi:10.1080/10486801.2021.1878511
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Nueva York: Routledge.
- Currea-Lugo, V. (2021, 20 de mayo). Galería: Cuerpos y rostros de denuncia, en el paro nacional. Recuperado el 6 de octubre de 2021, de <https://victordecurrealugo.com/cuerpos-y-rostros-paro-nacional/>
- Dennis, C. (2012). *Afro-Colombian hip-hop: Globalization, transcultural music, and ethnic identities*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Der Standard. (2021, 21 de mayo). Spektakulärer protest in Kolumbien. *Der Standard*.
- Dorado, F. (2020). *La olla comunitaria*. El Comejen, 10 de julio. Recuperado el 28 de agosto de 2021, de <https://elcomejen.com/2020/07/10/la-olla-comunitaria/>
- EFE. (2021, 5 de mayo). Arte, cantos, música y varios desmanes: Así se vivió octava jornada de paro nacional en Colombia. *Blue Radio*. Recuperado el 4 de diciembre de 2021, de <https://www.bluradio.com/nacion/arte-cantos-musica-y-algunos-desmanes-asi-se-vio-octava-jornada-de-paro-nacional-en-colombia>
- El Tiempo. (2021, 30 de abril). El vandalismo dejó decenas de heridos y millonarias pérdidas. *El Tiempo*. Recuperado el 5 de diciembre de 2021, de <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/paro-nacional-2021-vandalismo-dejo-heridos-y-millonarias-perdidas-584933>
- Escobar, A. (2007). World and knowledge otherwise. *Cultural Studies*, 21(2–3), 179–210. doi:10.1080/09502380601162506
- Follegati Montenegro, L. (2021). “Nos quitaron hasta el miedo”: Los feminismos en la revuelta social chilena. Dossier: Ecos de la Protesta Social, *Lasa Forum*, 51(4), 4–10.
- Foster, S. L. (2003). Choreographies of protest. *Theatre Journal*, 55(3), 395–412. doi:10.1353/tj.2003.0111
- Fuentes, M. (2019). *Performance constellations: Networks of protest and activism in Latin America*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- Fúnez-Flores, J., Díaz Beltrán, A. C., & Jupp, J. (2022). Decolonial discourses and practices: Geopolitical contexts, intellectual genealogies, and situated pedagogies. *Educational Studies*, 58(5–6).
- Gaztambide-Fernández, R. (2012). Decolonization and the pedagogy of solidarity. *Decolonization: Indigeneity, Education and Society*, 1(1), 41–67.
- Gudynas, E. (2011). Buen Vivir: Today’s tomorrow. *Development*, 54(4), 441–447. doi:10.1057/dev.2011.86
- Icaza, R., & Vázquez, R. (2013). Social struggles as epistemic struggles. *Development and Change*, 44(3), 683–704. doi:10.1111/dech.12039
- Infobae*. (2021, 31 de mayo). La posición del teatro colombiano durante el Paro Nacional. *Infobae*. Recuperado el 4 de diciembre de 2021, de

<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/31/la-posicion-del-teatro-colombiano-durante-el-paro-nacional/>

Infobae. (2022, 2 de junio). “Vivir sabroso no significa que seamos vagos”: Francia Márquez respondió a las críticas por su slogan de campaña. Infobae. Recuperado el 20 de agosto de 2022, de <https://www.infobae.com/america/colombia/2022/06/02/vivir-sabroso-no-significa-que-seamos-vagos-francia-marquez-respon-dio-a-las-criticas-por-su-slogan-de-campana/>

Jaramillo, N., & Carreon, M. (2014). Pedagogies of resistance and solidarity: Towards revolutionary and decolonial praxis. *Interface: A Journal for and about Social Movements*, 6(1), 392–411.

Lao-Montes, A. (2020). *Contrapunteos diaspóricos, cartografías políticas de nuestra Afroamérica*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Lenthang, M. (2021, 8 de mayo). Explainer: Bloody protests in Colombia leave at least 26 dead. *ABC News*. Recuperado el 22 de septiembre de 2021, de <https://abcnews.go.com/International/explainer-bloody-protests-colombia-leave-26-dead/story?id=77539421>

McGarry, A., Erhart, I., Eslen-Ziya, H., Jenzen, O., & Korkut, U. (2020). Introduction. En A. McGarry (Ed.), *The aesthetics of global protest: Visual culture and communication* (pp. 15–35). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Medina, M. (2021a, 10 de mayo). *Antecedentes históricos y posible legado del paro nacional*. *Razón Pública*. Recuperado el 30 de noviembre de 2021, de <https://razonpublica.com/antecedentes-historicos-posible-legado-del-paro-nacional/>

Medina, M. (2021b, 9 de agosto). *El 28A y la participación política*. *Razón Pública*. Recuperado el 28 de noviembre de 2021, de <https://razonpublica.com/28-la-participacion-politica/>

Quiceno-Toro, N. (2016). *Vivir Sabroso: luchas y movimientos afrotratenos, en Bojayá, Chocó, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Quintana, L. (2020). *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. Bogotá: Herder Editorial.

Ruiz, Y. (2021). Explosión cultural. *El Espectador*, 16 de junio. Recuperado el 2 de julio de 2021, de <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/yolanda-ruiz/explosion-cultural/>

Santana-Rodríguez, P. (2021, 20 de mayo). The political situation and the national strike in Colombia. *Resumen Latinoamericano*. Recuperado el 12 de diciembre de 2021, de <https://www.resumen-english.org/2021/05/the-political-situation-and-the-national-strike-in-colombia/>

Semana. (2021, 28 de abril). Paro nacional 2021: Millonarias pérdidas para el comercio tras actos de vandalismo en las principales ciudades de Colombia. *Semana*. Recuperado el 10 de enero de 2022, de <https://www.semana.com/economia/empresas/articulo/paro-nacional-2021-millonarias-perdidas-para-el-comercio-tras-actos-de-vandalismo-en-las-principales-ciudades-de-colombia/202113/>

Sorzano, O. (2018). *Circus between centre and periphery. The recognition of the form in 21st century Britain and Colombia* [Tesis doctoral inédita]. University of London, Londres, Reino Unido. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/21141/>

Tagg, C., Lyons, A., Hu, R., & Rock, F. (2017). The ethics of digital ethnography in a team project. *Applied Linguistics Review*, 8(2–3), 271–292. doi:10.1515/applirev-2016-1040

Tait, P. (2006). *Circus bodies defy the risk of falling*. [Ponencia presentada en la Fabulous Risk Conference, 1–3 de diciembre]. University of Wollongong and Australian Canadian Studies Centre. <https://semioticon.com/virtuals/circus/circus%20bodies.pdf>

Velez, M. (2021). *El impacto que tienen las manifestaciones artísticas en Colombia*. Radion

Vila-de-Pineda, P. (2002). Virginia Gutiérrez de Pineda 1922-1999. *Maguare*, 15-16, 244-253. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6211516.pdf>

Wilde, L. (2007). El concepto de solidaridad: ¿salir de las sombras teóricas? *Revista Británica de Política y Relaciones Internacionales*, 9(1), 171-181. doi:10.1111/j.1467-856x.2007.00275.x



'Outono', de Pati Souza, presentada en Bogotá, Colombia en el cierre del Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes- Achura Karpa, 2024, autor: Nicolás Mahecha.