

**Tesis doctoral presentada para obtener el título de
Doctora en Historia y Artes**

**La presencia de la ausencia.
Cuerpo y Arte en la construcción de paz:
la danza como forma de revisibilización de víctimas de
desaparición en el conflicto armado colombiano**

Alejandra Toro Calonje

Director: Isidro López-Aparicio

**Universidad de Granada
Instituto de la Paz y los Conflictos
Granada, España
Noviembre 2017**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Alejandra Toro Calonje
ISBN: 978-84-9163-964-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/52747>

***Dedicado a las mujeres de Playa Alta,
que cambiaron mi vida.***

Agradecimientos

- ☀ A Paco Muñoz, por creer en mí.
- ☀ A mis profesores del Instituto de la Paz y los conflictos, por develarme nuevos horizontes.
- ☀ A mis compañeros de doctorado, por los inolvidables encuentros en la maravillosa Granada.
- ☀ A Rosa, María Elcy, Darly, Doña Mercedes, Albertina, Trífila Alegría, Cesilia, Darlin, Mary, Luz Dari, Luz María, Nubia, Esther Julia, María Adelaida, Rosalba, Carol, Diana, Katherine y Alexandra, las mujeres de Playa Alta, por bailar conmigo.
- ☀ Al padre Julio, por abrirme las puertas de su comunidad.
- ☀ A Mariela, por ser mi ángel de la guarda.
- ☀ A los coreógrafos y artistas, por su tiempo y dedicación.
- ☀ A Susanne Walter, Sara Arboleda, Claudia Estrada, Fulvia Carvajal, Marcela Tello, Cristian Leal, Hugo Moreno, David Páramo, Angélica Rodas y Jorge Caicedo, el Colectivo artístico, por la pasión.
- ☀ A Víctor Cruz y Socorro Millán, por ser mis padrinos de tesis.
- ☀ A Isidro López-Aparicio, por mostrarme que las ausencias pueden ser belleza.
- ☀ A mis papás, por su amor y confianza incondicionales, por el ejemplo, por la ternura, por todo lo anterior, y por tanto más.

A todos, gracias.

Resumen

El arte es el mayor desarrollo posible de las capacidades humanas. La danza, una de sus formas plásticas, que involucra de entrada al cuerpo humano, permite la emancipación resiliente de cuerpos que han sido moldeados por el poder, en particular el cuerpo fracturado y desaparecido de las víctimas del conflicto armado. La reflexión se ancla en Colombia, un país que ha vivido una guerra interna desde hace 50 años y donde las víctimas se cuentan por millones.

El postulado principal consiste en que el arte y la danza son poderosas herramientas para la construcción de la paz en situaciones de violencia y conflicto. Usadas convenientemente, intervienen en los procesos de reconciliación en sociedades que han vivido conflictos bélicos, mediando entre las víctimas de un conflicto y la sociedad donde transcurre. El arte y la danza ayudan a las víctimas a emprender el camino del duelo a través de la paz imperfecta y el empoderamiento pacifista.

Los procesos de paz imperfecta sirven para dar una nueva visibilidad a las víctimas y transformar esos cuerpos adoloridos e invisibilizados en cuerpos vividos. Sin embargo, un elemento fundamental en el camino de (re)construcción y afianzamiento de su identidad y de su subjetividad es la participación activa de las víctimas en el proceso creativo: su voz debe primar en los proyectos e intervenciones artísticas. Solo así, cuando el dolor se hace propuesta, las víctimas le encuentran sentido a su propia condición. De esta manera, recuperan, a través del arte, su dignidad moral y su condición de ciudadanas dotadas de una fuerza ética que moviliza para generar transformación social.

A través de la descripción y el análisis de las formas específicas como distintos coreógrafos y diversas obras de danza han asumido un conflicto particular fue propuesto el marco inicial para generar categorías de análisis artísticas. La creación de un relato literario (que traza el proceso vivido por un grupo de mujeres negras desplazadas por la guerra en Colombia) y una coreografía creada con éstas a partir del mismo relato nos permitieron verificar estas hipótesis. El Cuerpo empoderado crea las condiciones para desarrollar procesos de transmutación que se plasman en expresiones artísticas, en este caso, una obra de danza contemporánea. Es un cuerpo victorioso frente a la adversidad. El cuerpo se hace lugar y medio de comunicación, surgen narrativas corporales cuyas *lingüísticas* pueden ser encontradas en los cánones de la danza contemporánea. La danza devela nuevas corporalidades, artísticas (metafóricas) o reales (físicas), para recuperar los territorios perdidos de las víctimas, para exorcizar sus cuerpos marcados por la guerra, para rescatar su memoria ancestral. La danza, finalmente, sirve para recuperar las historias perdidas y devolver a las víctimas su capacidad de expresión y su libertad, truncada por el acontecimiento brutal de la violencia. Como narrativa corporal, la danza

aporta desde lo simbólico una incuestionable creación de sentido para que las víctimas puedan recobrar un cuerpo olvidado y desechado, en un proceso donde el poder del goce y el de la belleza sirven como agentes transformadores.

Índice

Introducción	p. 10
Capítulo 1. Planteamiento general	p. 15
1.1. Consideraciones generales	p. 15
1.1.1. El cuerpo desaparecido en Colombia: el cuerpo moldeado	p. 15
1.1.2. El cuerpo vivido o resiliente	p. 16
1.1.3. El cuerpo empoderado y visible	p. 17
1.1.4. El cuerpo que danza: un camino hacia la paz imperfecta	p. 18
1.2. Hipótesis	p. 19
1.3. Objetivo general	p. 20
Objetivos específicos	p. 21
1.4. Objeto de estudio	p. 21
1.5. Marco teórico	p. 21
1.6. Metodología	p. 25
Capítulo 2. Guerra, arte y paz. Historia del conflicto colombiano en los siglos XX y XXI y su representación en el Arte colombiano	p. 27
2.1. Estado actual del conflicto colombiano	p. 27
2.2. Grandes hitos de la guerra en Colombia en el siglo XX	p. 28
2.2.1. “La Violencia”: 1948-1964	p. 28
2.2.2. El surgimiento de las guerrillas: 1964-1974	p. 32
2.2.3. El narcotráfico, el enfrentamiento entre carteles, la guerra contra el Estado: 1980-1990	p. 35
2.3. Los procesos de paz en Colombia: 1990-2017	p. 40
2.4. Los actuales procesos de paz con las FARC y con el ELN	p. 42
2.4.1. El embrionario proceso de paz con el ELN	p. 43

2.4.2.	El proceso de paz con las FARC	p. 45
2.4.3.	Los ejes del proceso de paz con las FARC	p. 47
2.4.3.1.	Punto 1: Política de desarrollo agrario integral	p. 47
2.4.3.2.	Punto 2: Participación en política	p. 48
2.4.3.3.	Punto 3: Fin del conflicto	p. 49
2.4.3.4.	Punto 4: Solución al problema de las drogas ilícitas	p. 49
2.4.3.5.	Punto 5: Víctimas	p. 50
2.4.3.6.	Punto 6: Implementación, verificación y refrendación	p. 52
2.4.4.	Consideraciones finales sobre las víctimas	p. 53
2.5.	Hechos relevantes tras la firma del acuerdo de paz	p. 55
2.6.	El conflicto armado en Colombia en los siglos XX y XXI y su representación en el arte	p. 66
Capítulo 3. Cuerpo y poder: el cuerpo moldeado		p. 73
3.1.	Consideraciones generales sobre el cuerpo	p. 73
3.1.1.	Carácter social del cuerpo	p. 74
3.1.2.	Mecanismos de intervención social en los cuerpos	p. 75
3.2.	Expresiones de poder sobre el cuerpo	p. 78
3.2.1.	La violencia	p. 78
3.2.2.	Desapariciones	p. 80
3.2.3.	El duelo	p. 82
3.2.4.	Categorización de víctimas	p. 84
Capítulo 4. Cuerpo y arte: el cuerpo vivido		p. 91
4.1.	El arte, fruto del empoderamiento pacifista	p. 91
4.1.1.	Paz imperfecta	p. 95
4.1.2.	Empoderamiento pacifista	p. 99
4.1.3.	La participación activa de las víctimas	p. 105
4.1.4.	Las prácticas de sí	p. 112
4.1.5.	Resiliencia	p. 114
4.1.6.	Cuerpo y poder	p. 116
4.1.7.	Otras formas de empoderamiento artístico	p. 118

4.2. Cuerpo y danza: el cuerpo transmutado	p. 122
4.2.1. Cuerpo moldeado vrs cuerpo vivido	p. 122
4.2.2. La resonancia del espectador	p. 128
4.2.3. Fragilidad	p. 131

Capítulo 5. La danza: un camino hacia la paz imperfecta p. 138

5.1. La danza como creación de sentido	p. 138
5.1.1. El cuerpo como lugar y como medio de comunicación	p. 138
5.1.2. La lingüística de la danza	p. 139
5.1.3. Narrativas corporales	p. 140
5.1.4. Permanencias	p. 145
5.1.5. Un grito enmudecido	p. 152
5.1.6. Concreciones	p. 156
5.1.7. Propositiones	p. 161
5.2. De la danza a la danza... un giro epistemológico para la construcción de la paz imperfecta.	p. 163
5.3. Experiencia de la creación de la obra de danza contemporánea “Tiempo Líquido, memoria e inclusión”.	p. 165
5.3.1. Contexto	p. 167
5.3.2. Inicio de un viaje	p. 168
5.3.3. Empoderamiento pacifista en contexto	p. 169

Capítulo 6. Un cuerpo que canta: análisis del *corpus* coreográfico p. 173

6.1. Del conflicto a la danza: definición de nuestro <i>corpus</i> artístico. Análisis de 7 obras de danza inspiradas en el conflicto y en la fragilidad.	p. 173
6.2. Análisis técnico de las obras	p. 177
6.2.1. Danza contemporánea: “Café Müller” de la coreógrafa alemana Pina Bausch, Tanztheater de Wuppertal.	p. 179
6.2.2. Danza africana: “Clair de Lune” del coreógrafo franco/marfileño Georges Momboye, Compañía Georges Momboye	p. 190
6.2.3. Hip-hop: “Agwa” del coreógrafo francés Mourad Merzouki, Compagnie Käfig	p. 200
6.2.4. Danza contemporánea colombiana: “Infiernos paralelos” de la coreógrafa colombiana Adriana Miranda, Ázoe Danza	p. 209

- 6.2.5. Danza contemporánea colombiana: “Inxilio, sendero de lágrimas” de los coreógrafos colombiano Álvaro Restrepo y francesa Marie-France Delieuvin, Compañía El Colegio del Cuerpo. p. 219
- 6.2.6. Danza contemporánea: “El Ajuar” de la coreógrafa española Teresa Nieto, Teresa Nieto en Compañía. p. 233
- 6.2.7. Flamenco: “Lo real”, del coreógrafo español Israel Galván p. 244

- 6.3. Análisis político del conflicto p. 245
 - 6.3.1. Pina Bausch: *la soledad del alma* p. 245
 - 6.3.2. Georges Momboye: *demasiado africano para algunos, no lo suficiente para otros* p. 247
 - 6.3.3. Mourad Merzouki: *rompiendo barreras* p. 250
 - 6.3.4. Adriana Miranda: *la danza como expresión de las urgencias* p. 252
 - 6.3.5. Álvaro Restrepo: *la larga marcha de las víctimas* p. 256
 - 6.3.6. Teresa Nieto: *el duelo de los pasos perdidos* p. 266
 - 6.3.7. El flamenco: *el quejío del pueblo gitano andaluz* p. 267
 - 6.3.7.1. El origen de los gitanos p. 268
 - 6.3.7.2. El origen del flamenco p. 273
 - 6.3.7.3. El “quejío” p. 274
 - 6.3.7.4. El “duende” y lo “jondo” p. 276

Capítulo 7. Un cuerpo que danza: análisis del trabajo de campo y creación coreográfica de la obra de danza contemporánea (“Girasoles”) a partir de las voces de las víctimas de desaparición p. 279

- 7.1. Trabajo de campo: experiencia con la comunidad del barrio “Comuneros II”, asentamiento de “Playa Alta”, Cali, junio-noviembre 2015. p. 279
 - 7.1.1. Contexto sociopolítico p. 280
 - 7.1.1.1. El Pacífico colombiano, la génesis del éxodo p. 282
 - 7.1.1.2. La violencia urbana p. 286
 - 7.1.2. Construyendo una metodología p. 291

- 7.2. Bitácora de una experiencia literaria p. 295

- 7.3. Relato literario “Girasoles”, escrito a partir de los testimonios de mujeres víctimas de la violencia en Colombia p. 344

7.4. Aportación creativa: creación de la obra de danza contemporánea (“Girasoles”) a partir de las voces de las víctimas de desaparición	p. 344
7.4.1. Ensamblando cuerpos	p. 347
7.4.2. Análisis técnico de la obra	p. 349
7.4.3. Proceso de creación de la coreografía	p. 355
7.4.4. Análisis conceptual de la obra: el camino hacia el empoderamiento pacifista	p. 357
7.4.4.1. Las mujeres de Playa Alta y sus <i>affects</i>	p. 361
7.4.4.2. El arte y su ritualidad	p. 371

Resultados y Conclusiones

p. 378

Bibliografía

p. 384

Pequeña bibliografía comentada

p. 384

Bibliografía

p. 389

Anexos

- Entrevistas a coreógrafos, bailarines, dramaturgos, artistas
- Relato literario “Girasoles”
- Fotos de las talleristas
- Ilustraciones
- Glosario
- Mapas: América latina, Colombia y sus regiones, Región Pacífica y sus capitales.

**La presencia de la ausencia.
Cuerpo y Arte en la construcción de paz:
la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición en el
conflicto armado colombiano**

The opposite of war isn't peace. It's creation

RENT- Jonathan Larson

Introducción

Este texto es el informe final de la investigación que su autora, bajo la dirección del Doctor Isidro López-Aparicio, ha desarrollado en el marco del doctorado en Historia y Arte de la Universidad de Granada. El problema central que esta investigación ha asumido es el estudio de las formas como el arte (en general, pero con énfasis fuerte en la danza como uno de sus campos) interviene en los procesos de reconciliación en sociedades que han vivido conflictos bélicos internos. La reflexión se ancla en Colombia, un país que ha vivido una guerra interna por más de cincuenta años y que, tras la firma del acuerdo de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos con las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Ejército del Pueblo) en octubre de 2016 y el posterior inicio de las conversaciones con el ELN (Ejército de Liberación Nacional), los dos grupos guerrilleros de mayor incidencia en el panorama político colombiano, entra en una etapa llamada “de post-conflicto” en la que los resultados de la presente investigación podrían ser útiles, así sea modestamente.

El texto es, por supuesto, unitario, pero cabe señalar que dos de sus componentes (o productos artísticos) pueden ser revestidos de una cierta autonomía relativa: un relato literario (que traza el proceso vivido por un grupo de mujeres negras desplazadas por la guerra en Colombia) y una coreografía montada con estas mujeres a partir de ese mismo relato. Está claro que ambas piezas adquieren pleno sentido en su relación con el resto del cuerpo del texto; no obstante, tomadas individualmente son significativamente autónomas. La coreografía mencionada es el producto “tangible” (si es que de una coreografía se puede decir que lo sea) en el que convergen todos los desarrollos teóricos y esfuerzos metodológicos, y a través del cual se han puesto a prueba la validez de las hipótesis. El resaltar la coreografía de entrada con el énfasis puesto busca orientar la mirada del lector hacia el producto que sintetiza de mejor manera todo el trabajo realizado.

El esquema argumental postula que no se alcanza la paz si no ha habido previamente duelo, tanto en las víctimas individuales sobrevivientes como en esa gran víctima colectiva que es la sociedad entera. La verdad, la justicia, la reparación y la garantía de que no han de repetirse los hechos que dieron origen al conflicto son vectores que confluyen para que las víctimas sobrevivientes y el conglomerado general de la sociedad elaboren su duelo.

En el **capítulo 1** (“Planteamiento general”) se establecen los principios básicos sobre los que se asienta el desarrollo de la investigación: hipótesis, objetivos, aspectos teóricos, metodología. Deben resaltarse por su importancia estratégica las diversas consideraciones hechas en torno al cuerpo pues, en esta investigación, es éste el que estructura y da soporte a todo el proceso que desemboca en la coreografía montada. Nadie puede renunciar a su cuerpo: la paz pasa por su reivindicación, sobre todo que, como sabemos de forma dramática, muchos de las víctimas del conflicto armado han sido desaparecidas. Es decir, no hay cuerpos.

La investigación ha considerado metodológicamente necesario relatar de manera general el largo conflicto armado colombiano y describir las reacciones artísticas más notables a este hecho político tratando de examinar su conexidad pues aunque el trabajo tiene un componente de abstracción importante, no puede olvidarse que el problema se estudia en su relación inmediata con el conflicto colombiano. La densidad del problema es muy grande, por lo que nos hemos limitado a trazar las grandes líneas tanto del conflicto como de las reacciones artísticas. Queda una constante: no puede entenderse el trabajo hecho con las mujeres desplazadas si no se expone el contexto en el cual ese desplazamiento ha tenido lugar. Tal es el asunto del **capítulo 2** (“Guerra, arte y paz. Historia del conflicto colombiano en los siglos XX y XXI y su representación en el Arte colombiano”).

Aunque todos los capítulos de esta tesis tienen, por supuesto, una relación interna lógica, **los numerados como 3 y 4** (“Cuerpo y poder: el cuerpo moldeado” y “Cuerpo y arte: el cuerpo vivido”) guardan entre sí un vínculo mucho más estrecho pues abordan de manera sucesiva los estados del cuerpo en un proceso de paz imperfecta. Como se sustentará llegado el momento, el cuerpo violentado de las víctimas (en este caso, los allegados y familiares, sobrevivientes a la víctima primera por antonomasia: muerta o desaparecida), que es un cuerpo moldeado por la sociedad de muy diversas maneras, se convierte en un cuerpo vivido que acude a la resiliencia para recuperarse, se empodera (es decir, se asume) para hacerse visible, como consecuencia de lo cual crea las condiciones para desarrollar un proceso de transmutación que se plasma en expresiones artísticas y detona procesos de paz imperfecta. Es, de alguna manera, un cuerpo victorioso frente a la adversidad, cuerpos emancipados con capacidad entonces de participar en ritos de

reconciliación a través del arte. Estos dos capítulos describen los conceptos básicos que dan sustento teórico a la investigación en lo relativo al carácter social del cuerpo y las relaciones que éste sostiene con el poder: empoderamiento pacifista, el arte como fruto de este empoderamiento, la paz imperfecta, la resiliencia, la resonancia entre artista y espectador, la fragilidad. También es objeto de este capítulo la categorización de las víctimas puesto que éstas no podrían reducirse a la víctima por muerte o por desaparición.

El capítulo 5 (“La danza: un camino hacia la paz imperfecta”) se enfoca de manera más precisa en la danza como el campo artístico privilegiado por la investigación para poner a prueba sus hipótesis. Aunque a lo largo del texto se hacen homologías entre distintos lenguajes artísticos, este capítulo quiere centrarse exclusivamente en la danza como creadora de sentido para preparar el camino hacia los núcleos fundamentales de la investigación. El cuerpo como lugar y medio de comunicación, las narrativas corporales y la lingüística de estas narrativas constituyen los asuntos centrales de este capítulo. Un primer intento de proyecto llamado “Tiempo líquido” se propuso, pero finalmente no fue concretado, pero planteó las bases para la experiencia final que será fundamental para la conclusión de la tesis.

El tema del **capítulo 6** (“Un cuerpo que canta: análisis del corpus coreográfico”) es la descripción y análisis de las formas específicas como distintos coreógrafos y distintas obras de danza han asumido un conflicto particular, desde artistas y obras del ámbito de la cultura europea como de la africana, la francesa, la española, la magrebí, la colombiana. Este análisis se acompaña, en los casos en que fue posible, de una entrevista al coreógrafo de la obra estudiada. La eventual importancia suplementaria de este capítulo radica en que puede abrir la posibilidad de un método para el análisis de obras de danza.

De manera lógica se llega al **capítulo 7** (“Un cuerpo que danza: análisis del trabajo de campo y creación coreográfica de la obra de danza contemporánea (“Girasoles”) a partir de las voces de las víctimas”). En este se aborda el proceso de paz imperfecta (uno de los postulados básicos de la investigación adelantado con la dirección de la autora) a través de la descripción de la experiencia (la hemos llamado “Bitácora”) de empoderamiento pacifista con la ya señalada comunidad de mujeres negras desplazadas violentamente de su región de pertenencia cultural. El taller permitió la construcción de una historia de ficción e, *in fine*, de un relato literario, que fue la base para una coreografía de danza contemporánea con las víctimas (que fue titulado “Girasoles”), el principal producto de este trabajo.

Al anterior capítulo siguen el apartado de las conclusiones de la investigación y la relación de la bibliografía. Unos comentarios sobre los libros y autores fundamentales de esta investigación preceden la bibliografía. Esta última está estructurada en libros, artículos, audiovisuales, páginas web.

Finalmente, el trabajo cierra con los anexos: entrevistas a los coreógrafos de las obras examinadas, referentes de análisis; el relato literario (“Girasoles”) creado con las mujeres desplazadas; fotos de las mujeres desplazadas comprometidas en el proceso de la coreografía y de lugares concernidos por sus historias; ilustraciones hechas por ellas mismas que reflejan sus imaginarios; un glosario, necesario para comprender la terminología tan específica de ciertos entornos sociales en Colombia y de la región del Pacífico colombiano, de donde fueron desplazadas las mujeres con las que se hizo la coreografía y el trabajo previo a ésta; por último, unos mapas para que el lector no familiarizado con la geografía de Colombia pueda ubicar regiones, departamentos (provincias) y capitales en donde ocurren acontecimientos significativos.

Capítulo 1. Planteamiento general

1.1. Consideraciones generales

La historia contemporánea de Colombia está plagada de relatos de horror y muerte. Las historias de los muertos cohabitan a diario con los vivos. Muertes violentas, violaciones, desaparecidos, masacres, desplazamientos forzados, reclutamientos ilícitos, despojo de tierras, terrorismo, secuestros..., tal es el léxico que ha impuesto el conflicto armado que ha desangrado este país desde hace varias décadas. Aunque en el momento de la redacción final de esta investigación (octubre 2017), en el que Colombia está en transición hacia mayor presencia de procesos democráticos, y en el que pareciera que el conflicto tomara otros rumbos después de la firma del acuerdo de paz con las FARC (--y a la espera de la resolución del proceso de paz con el ELN --Ejército de Liberación Nacional) las preguntas siguen siendo vigentes: ¿Cuántos son los muertos de esta guerra? ¿Cuántos los desaparecidos? ¿Dónde están? ¿Cuántos los desplazados? ¿Cuántas son las víctimas y cuál es su naturaleza? A pesar de las cifras oficiales que organismos independientes y del Estado han empezado lentamente a producir, el dolor sigue intacto. Estas respuestas, para millones de víctimas del conflicto armado colombiano, siguen siendo insuficientes.

Grosso modo, la ruta que proponemos para el abordaje de nuestra cuestión es la siguiente: el cuerpo que es desaparecido en Colombia, o ése que es moldeado por las estructuras de poder, pasa a ser vivido o resiliente. Se fortalece y se enfrenta a la adversidad. Logra, en una etapa posterior mediada por el arte y la danza, empoderarse y volverse visible. Se transmuta. Canta. Baila. Y se vuelve detonante de procesos de paz imperfecta.

1.1.1. El cuerpo desaparecido en Colombia: el cuerpo moldeado

Los muertos. En esta tierra de selva frondosa y mariposas amarillas, *no hay cuerpos*. O quizás sí, hay demasiados. Pero no enteros. Lo que nos ha dejado esta sangrienta guerra civil que azota a Colombia son *pedazos* de cuerpos. Miembros, torsos, cabezas rebosando costales, fragmentos de tibia o de pelvis, cadáveres mutilados... eso es lo que han escupido las fosas comunes o lo que los ríos han abandonado en alguna de sus riberas antes de su inexorable descomposición. La ausencia de cuerpo como significante del terror. El cuerpo roto como mensaje de poder. El cuerpo como objeto “des-corporizado”.

El cuerpo de las víctimas en Colombia ha sido invisibilizado por la violencia. La primera vez, cuando se le tortura, se le desmiembra, se la arranca la vida. Cuando los victimarios, buscando borrar los excesos de su barbarie, hacen desaparecer los cuerpos de sus víctimas. *Desaparecer...* Si buscamos la definición de esta palabra en el Diccionario de la

Real Academia Española¹, surgen dos acepciones: 1. Ocultar, quitar de la vista con presteza; 2. Dejar de existir. *Dejar de existir*. El cuerpo, como dice Michel Foucault, es intervenido por el poder. Deja de existir... El poder político quita a las víctimas el control sobre su cuerpo. El cuerpo es afectado por los significantes producidos por la cultura.

Otras víctimas, ya no los muertos sino los dolientes (es decir, los sobrevivientes), sufren un indigno proceso de invisibilización: no se les da la palabra para contar sus historias o nadie, a pesar de que hablen, se las cree. No conviene creerles. Son relatos difíciles de soportar y son rechazados por su misma enormidad. Esos procesos de negación de que son objeto los dolientes se sustentan en la negación de la verdad; no obstante, empecinadamente, ellos siguen buscando los cuerpos de sus seres queridos, esos cuerpos desaparecidos, que no encuentran, a los que no dan sepultura y a los que seguirán buscando, incansablemente, pues un muerto sin cuerpo es un cuerpo sin duelo. A las víctimas se les desconoce el pasado. La negación de la verdad, de lo ocurrido, de las masacres, de la violencia, los *hace nuevamente desaparecer*. El cinismo de los funcionarios, las rutas infames hacia el reconocimiento de sus derechos, el desprecio y la sorna de los victimarios, la condena implícita pero inconfesable de la sociedad. De esta forma, las víctimas son revictimizadas.

Los cuerpos también se vuelven invisibles en Colombia a través de la extorsión, de las amenazas, de los hostigamientos que padecen los sobrevivientes que quieren contar su historia para que se haga justicia. Se busca silenciarlos, borrarlos, acallar los testimonios de lo inconcebible. Por miedo a las represalias, con la angustia de perder a otro miembro de su familia o su propia vida, acosados y amenazados, esos cuerpos se auto-silencian. Se censuran, callan lo vivido, se refugian en la afonía, somatizada o metafórica. Se acostumbran al dolor; o peor, desarrollan enfermedades que los obligan a frenar la lucha. “A veces el cuerpo duele mucho. Cuando duele el alma, duele todo”, dice una señora sobreviviente. En el cuerpo de los afectados se ponen también en marcha mecanismos que ocultan y hasta buscan ahogar el horror sufrido, el horror que humilla, deshonra, avergüenza, margina, excluye de los seres cercanos que acompañan sus vidas. Se prefiere callar para no perder el entorno social. De nuevo, el cuerpo es negado por los significantes producidos por la cultura.

1.1.2. El cuerpo vivido o resiliente

Lo que hay entonces en Colombia es reconstrucción escenificada. A través del ritual primero, los vivos evocan a sus muertos, les devuelven su etérea y frágil corporalidad. Una mujer le sirve diariamente la comida a su hijo hace años desaparecido. Deja intacta su

¹ <http://dle.rae.es/?id=CRULyWE>, consultado el 6 de junio 2013.

habitación, para que él la encuentre igual al momento de regresar. Celebra su cumpleaños, como si estuviera vivo. Los hombres, mujeres y niños víctimas del conflicto han guardado la impronta de su tragedia en el alma y la piel y necesitan recordar para intentar sanar. Invocan a sus muertos a través de rituales para reinventarse, para elaborar el duelo de una muerte sin entierro, para (re)conciliarse con la muerte. Creemos –y este es uno de los pilares de esta investigación-- que el proceso de recuperación de las víctimas no ocurre a través del objeto sino del *proceso* que se produce a través del objeto --como en un ritual en el caso de una exhumación--. Por eso la participación de las víctimas afectadas en el proceso es indispensable como elemento reparador. El ritual será interpelado aquí como aquello que permite a los vivos reconstruir su identidad y volver a existir.

Pero para que esta nueva materialidad surja y posibilite que las víctimas inicien el proceso hacia el duelo, es también necesaria la memoria, la evocación, el testimonio, la reconstrucción histórica de los hechos. La memoria, como reconstrucción discursiva, narrativa y literaria, interpela procesos de ficcionalización. Como tal, la memoria es forjada, es un proceso cultural, es moldeada, y muchas veces, inducida. La memoria es imprescindible. Ella se cuenta y ella cuenta historias. Es Historia y es poesía. La memoria es el sedimento de la identidad y se construyen ambas a partir de *fragmentos*.

La resiliencia es parte fundamental de la reconstrucción de las víctimas sobrevivientes. La resiliencia, aquella capacidad física que poseen algunos materiales de retomar su forma primaria después de un choque o de una presión. Guiada por la condición humana de readaptarse ante cualquier situación de crisis, la resiliencia es la capacidad del cuerpo de sobreponerse exitosamente a la agresión. Es una manifestación de empoderamiento pacifista de las comunidades, --término que definiremos más adelante--, donde los lazos se ven fortalecidos en pos de una misma causa. Gracias a la resiliencia, los sobrevivientes no pararán jamás de buscar sus desaparecidos, nunca, hasta encontrarlos, aunque sea el cuerpo sin vida de sus familiares y personas queridas, o un fragmento de ese mismo cuerpo perdido.

1.1.3. El cuerpo empoderado y visible

La reconstrucción escenificada se expresa especialmente a través del arte. Ese es nuestro postulado mayor y el corazón de esta investigación. Con creatividad, sueños y símbolos, las víctimas crean estrategias de supervivencia y resistencia, de interpretación y elocución no verbal. A través del arte, reconstruyen *otro cuerpo*. La pintura, la literatura, la escultura, la poesía, el cine, el documental y la danza contemporánea (entre otros) constituyen así un *nuevo cuerpo*, con su piel, articulaciones, nervios, alma e historia propias, creado para no olvidar y honrar a las víctimas. El cuerpo artístico que se sustituye

al cuerpo humano. Esto es, la creación de una nueva presencia, metafórica, claro está, simbólica, llevada a cabo a través del lenguaje propio del arte, a través de rituales. El cuerpo se vuelve entonces productor de significados en la trama social. Se vuelve un cuerpo vivido y nuevamente visible, aunque sea a través de la fantasmagórica evocación de la obra de arte, con su intensa fuerza de evocación.

El arte es una de las mayores manifestaciones de no violencia y el mayor desarrollo posible de las capacidades humanas. Es, asimismo, una poderosísima esfera de recuperación de poder y una importante mediación entre las víctimas y la sociedad. El arte, y la danza particularmente, y en ellos, la belleza, serán pues entendidos aquí como actores fundamentales para la construcción de la paz imperfecta, otro concepto esencial, que desarrollaremos posteriormente.

Pero creemos que esta nueva corporalidad (el arte, la danza) solo logrará interpelar al espectador (*el otro, el que mira*) gracias a procesos de resonancia. La danza, el punto que central de esta investigación, solo logrará conmover a su público cuando el intérprete se despoje de la técnica y deje brotar la emoción. La aparición de la fragilidad, el develamiento de su debilidad y la aceptación de la misma es lo que hace al artista/bailarín visible ante la otredad. Asimismo, creemos, ocurre con las víctimas. Trataremos de demostrar esta hipótesis a lo largo de esta investigación.

1.1.4. El cuerpo que danza: un camino hacia la paz imperfecta

Pero si en Colombia no hay cuerpos, sí hay historias. Historias que se mantienen a través del recuerdo, historias de un pasado común de muerte y violencia. Queremos hacer de esas historias de muerte, historias de vida. Las historias de vida de las víctimas serán revividas a través de la palabra primero y luego a través del movimiento. Darle cuerpo a las ausencias para rendir homenaje a los muertos, a las pérdidas, prestarles nuestra voz a los sobrevivientes para que con sus palabras, sus vivencias y emociones, reconstruyan ellos mismos su propio relato. Así, queremos proponer como parte fundamental del trabajo de este doctorado y como respuesta experimental a nuestras hipótesis, la creación de una obra de danza contemporánea, basada en un relato literario construido con las voces de las víctimas, los relatos y testimonios de los sobrevivientes. A partir de procesos etnográficos, darles el espacio a los vivos para su propia puesta en escena dancística. El relato se encuentra en su totalidad en los Anexos del documento.

1.2. Hipótesis

La sociedad y el conflicto se pueden relacionar mejor a través de la mediación del arte, y en particular a través de la danza. Existen propuestas en el campo de la danza que así lo confirman, entre las cuales se encuentran aquellas que conforman el *corpus* artístico de esta investigación y la que emerge de ella.

Algunas víctimas del conflicto armado colombiano --cuyos familiares han sido desaparecidos por formas extremas de violencia y poder, y que sobreviven en nombre de la memoria y gracias a la resiliencia --, han encontrado en el arte una forma de *volver a ser visibles*, de volver a existir, una forma de reencontrar la dignidad perdida y de emprender el camino del duelo. A través del empoderamiento pacifista y la emancipación se substituyen los restos óseos por una propuesta artística. Surge de esta manera un *nuevo cuerpo*, metafórica expresión de la ausencia.

El arte se vuelve un mediador entre la sociedad y el conflicto; la danza, un espacio de empoderamiento pacifista y de reconciliación con la sociedad y la muerte. Y ambos, una forma reparadora del dolor de las víctimas de desaparición. La hipótesis fundamental consiste en que el camino hacia la paz pasa por el duelo, y que éste sólo es posible en la medida en que haya memoria y verdad. El arte, en general, ayuda en el proceso de duelo al darles herramientas de expresión a los dolientes. Las víctimas (en el sentido amplio y diverso aquí utilizado) no le encuentran sentido a la muerte ni tienen el lenguaje para elaborarla. Justamente, la carencia del lenguaje significa falta de sentido pues este sólo se materializa a través de un lenguaje. El arte y la danza, vistos como actos rituales, se vuelven entonces indispensables para la construcción de la paz y, a través de ellos, para encontrar las “palabras” (para dar sentido) y actos para exorcizar y ayudar a las víctimas a elaborar su duelo. Sin memoria y verdad no es posible la elaboración del duelo; sin el duelo no es posible llegar a una verdadera paz. El arte y la danza pueden ayudar así a la conciliación y a la reconciliación de un país fracturado por la violencia. Planteamos que la exigencia de memoria que hacen las víctimas se afirma en la necesidad ética y política de una apropiación narrativa del pasado de inhumanidad, es decir, en su participación activa en la creación de la obra de arte.

Como puede verse, se trata de una hipótesis que conlleva un entramado complejo de factores pero que deben confluir en una sola finalidad: la reconciliación. Lo que se busca demostrar es la posibilidad que ofrece el arte para servir de plataforma en la búsqueda de la paz en víctimas que han sufrido un proceso de violencia extrema. El duelo sólo es posible si se conoce la verdad. Se podría decir que el duelo es el núcleo central, el

pasaporte que abre las puertas para el (eventual) perdón y la reconciliación, es decir, la paz. Sin duelo no prospera el proceso. El punto de convergencia con el arte (en nuestro caso bajo la forma privilegiada de la danza) es el duelo. Lo que sostenemos como hipótesis es que el arte interviene y ayuda en la construcción del duelo.

Cabe también formularse otros interrogantes que alimentan las hipótesis anteriores: ¿Es acaso posible que la primera necesidad de la víctima sea volver a ser *visible*, sea volver a recuperar el poder sobre su cuerpo? ¿Es acaso la relación con el *otro* lo que nos hace existir? ¿Es esa *otredad* lo que nos *redignifica* como seres humanos? ¿Es acaso la fragilidad la que nos hace visibles? ¿Es el cuerpo (empoderado) una herramienta necesaria para la construcción de una cultura de paz (imperfecta)?

Como puede colegirse, tres grandes problemáticas estructuran este trabajo: tener y ser un cuerpo; convertir la ausencia en presencia; darle cuerpo a lo ausente.

1.3. Objetivo general

El objetivo general de esta investigación es demostrar que el arte, y la danza en particular, si son usadas adecuadamente, son poderosas e inapreciables herramientas para la construcción de la paz en situaciones de violencia y conflicto. Como tal, ayudan a las víctimas a emprender el camino del duelo a través de la paz imperfecta y el empoderamiento pacifista. De esta manera, esta investigación servirá para proponer, tanto a los sobrevivientes como a los espectadores, caminos de empoderamiento pacifista, --que permitan el inicio del proceso de duelo--, y de (re)conciliación con la sociedad y con la muerte a través de la danza y sus rituales.

La pregunta central de esta investigación es la siguiente: ¿De qué manera el arte, y en particular la danza, interviene en los procesos de duelo de las víctimas del conflicto armado colombiano para acercarlas a la reconciliación social? O dicho de otra manera, ¿es la danza y sus rituales un medio que permite acercarse a la paz a través de los procesos de duelo?

El propósito de la investigación es, pues, indagar sobre un cuerpo que danza y un cuerpo que mira como gestores de paz. ¿Cómo vuelven a ser visibles las víctimas de desaparición a través de la danza? ¿Cómo sirve la danza para reconciliarse con la muerte? ¿Cómo, a través de la danza, se vuelve a *ser, a existir*? ¿Cómo comunican los cuerpos de las víctimas?

Objetivos específicos

- Proponer una obra de danza contemporánea basada en un relato literario construido a partir de las voces de las víctimas.
- Plantear nuevas formas de aproximación a la danza y el conflicto, poner imágenes nuevas al conflicto a través de la mirada de los coreógrafos analizados, proponer un método de análisis cualitativo de obras de danza.
- Aportar soluciones de resiliencia a las víctimas a través del producto artístico que se deriva de la investigación, que les ayude en el camino hacia el duelo.

1.4. Objeto de estudio

El ámbito general de estudio en el que opera esta investigación es el cuerpo, el conflicto y la danza como forma de expresión y reconciliación de las víctimas. El cuerpo moldeado y el cuerpo vivido, el cuerpo artístico, el cuerpo de las víctimas y el de sus muertos, el cuerpo del otro, el cuerpo del espectador. El cuerpo y el arte como elementos fundamentales en la construcción de la paz, como agentes generadores de paz y como fuentes de deconstrucción de la violencia.

1.5. Marco teórico

La perspectiva de Foucault es indudablemente fundamental para este trabajo. Nos basaremos en sus reflexiones iniciales sobre la sociedad disciplinaria, cuando el filósofo definía el complejo conjunto de procedimientos para observar, dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez "dóciles y útiles". Las relaciones que entrelazan Poder y Saber, y más particularmente, aquéllas del dominado-dominador, nos servirán de base preliminar para efectuar una equivalencia con el mundo de la danza. Al igual que en la escuela, la cárcel o el hospital, los cuerpos de los bailarines son vigilados, calificados, registrados, examinados, manipulados, sometidos.

Desde la Sociología del Cuerpo, David Le Breton evoca esa modificación, anulación y alienación que sufre el cuerpo en la actualidad. La enfermedad, el envejecimiento, la muerte son signos de que el cuerpo está desapareciendo, alienado por la tecnología y la virtualidad. Le Breton hace un clamor para que los cuerpos vuelvan a sentir, a tocar, en un intento urgente por reencontrarse con el "sabor del mundo", como lo evoca Merleau-Ponty, y con el placer del cuerpo. Para ello, propone la danza como espacio de liberación de sí, del otro que oprime pero también como escenario de encuentro con el espectador. Ese espectador que Rancière invita a conectarse con la puesta en escena, a emanciparse

del control social, a sentir en carne propia la historia del bailarín, a crear su propia historia a partir del espectáculo.

Siguiendo el recorrido de Foucault, este proceso de control corporal se verá matizado por una problemática de carácter ético, que induce una reflexión sobre el gobierno de los otros, alimentado paralelamente por las teorías del gobierno de sí. Aquí, el concepto de resiliencia introducido por Boris Cyrulnik cogerá toda su relevancia en el momento de enfrentar el duelo. El sicoanalista expone cómo, a través de la recuperación del lazo social, los seres humanos lastimados logran reparar sus heridas y hacer de sus fragilidades una fuerza de vida. Evoca la necesidad del relato, activado por diversos mecanismos de la memoria. Estos elementos desarrollados a partir de la narración de sus vivencias personales permiten que las víctimas puedan sobreponerse a los horrores pasados y puedan hacer algo con ese dolor. La resiliencia, también descrita como un acto de toma de poder por parte de los dolientes, otorga la posibilidad de volver a la vida después de una agonía psíquica traumática o en condiciones adversas, de reanudar con la existencia. No se puede cambiar el pasado. Pero se puede cambiar nuestra manera de relacionarnos con él.

Se extenderá la óptica ética correspondiente a la etapa tardía de Foucault, la de las prácticas de sí, al universo de la danza, jugando en paralelo con los conceptos que provienen desde la Investigación para la paz, como son la paz imperfecta y el empoderamiento pacifista, con los que hay total connivencia. Francisco Muñoz introdujo la hipótesis de una paz imperfecta, alejándose de propuestas anteriores que ubican la paz entre acepciones positivas y negativas. Una paz imperfecta donde se desarrollan los enfoques de la complejidad, la conflictividad y el equilibrio dinámico, donde lo fundamental es el desarrollo de las capacidades y potencialidades para gestionar pacíficamente los conflictos. Donde se exalta el poder de las mediaciones, el poder de los actores que defienden la paz y se promueve la deconstrucción de la violencia. Los investigadores del Instituto de la paz y los conflictos de Granada, entre ellos Juan Manuel Jiménez, proponen esta nueva forma de generar conocimiento, que nosotros concebimos desde la danza y el arte: éstos sirven como herramientas de empoderamiento pacifista, cuando se estructuran sobre la fragilidad, el conflicto y la cooperación. E *in fine*, lo que se aspira es a que las víctimas pasen a convertirse en actores de las dinámicas sociales y logren retomar el poder sobre sus vidas, aumentando considerablemente las opciones de paz. Por su lado, Vicent Martínez mantiene que los Estudios para la Paz, al estar comprometidos con valores de paz, convulsionan las nociones mismas de conocimiento y ciencia que pretendían ser neutrales y objetivas. Martínez caracteriza este giro epistemológico desde una Ética Comunicativa, nutriéndolo de la participación, el

compromiso con valores, la responsabilidad, el diálogo de civilizaciones, la asunción de la categoría de género. Exalta el poder de la ternura, de la compasión, del encuentro con el otro. Invita a replantearnos el paradigma de racionalidad occidental imperante por otros modelos de desarrollo que provengan de lo que él denomina “los ayudados”. Propone, pues, una visión desde las víctimas, desde sus dolores y ausencias. Incita a que “hagamos las paces”.

El cuerpo será examinado desde la mirada de la Filosofía con Daniel Sibony, quien le atribuye a la danza la capacidad de poner en movimiento aquellas vidas que, aunque bloqueadas por el trauma, quieren continuar viviendo. En una analogía sicoanalítica, el analista busca una equivalencia entre las palabras que ayudarían a mover las vidas truncadas y la danza, que busca el gesto para encontrarle sentido a la pérdida. Pero es Aude Thuries quien desarrollará en extenso la cuestión del sentido de la danza. ¿Cuándo un movimiento se convierte en danza? Nos hicimos esta misma pregunta con la autora, llegando a la conclusión de que la danza existe cuando hay cuerpo y cuando hay emoción. Cuando hay sentido, construcción simbólica y reconstrucción escenificada. Como cuando se hace danza en las cárceles, como lo hacen Frigon y Jenny, con los cuerpos maltrechos, torturados, expoliados, violados, de las presas canadienses. Frigon y Jenny, haciendo eco a Foucault, denuncian que los individuos sean observados, divididos, controlados, medidos, encauzados, vueltos dóciles y útiles. Y encuentran en la danza una forma de romper con la opresión corporal y de liberar la expresividad y la creatividad.

Veena Das, como Thuries, se pregunta sobre los alcances del lenguaje en coyunturas de extrema violencia colectiva y de transformaciones sociales. Desde la Antropología, Das explora el papel de la feminidad y la masculinidad y expresa la necesidad de adelantar y permitir la reparación para restablecer espacios de coexistencia social. El lazo social se logra reparar gracias al poder de la voz y el testimonio, con la resistencia y dignidad de las víctimas. Estas víctimas son generalmente las mujeres, que desde el anonimato de sus propios hogares y de sus propios cuerpos abusados, son las que activan los procesos de duelo y reconciliación social.

Por su parte, Ileana Diéguez explora el cuerpo difunto y sus representaciones en el arte. Establece la relación con el duelo, negando las posibilidades que pueda tener el arte para conducir al doliente hacia procesos de resiliencia. El cuerpo desaparecido debe ser recuperado, pues sin él no se logrará el duelo. El impacto traumático que ha sufrido el cuerpo social, el gran pueblo mexicano o el colombiano en particular (los temas que estudia Diéguez), no puede ser resuelto por operaciones metonímicas de recuperación imaginada del cuerpo, por más potente que sea la creación teatral o artística. A estos

argumentos se oponen los de Pamela Martínez, quien le atribuye a la creación artística la fuerza de recomponer los lazos quebrados por el traumatismo, abriendo nuevas perspectivas de vida para los sufrientes, todavía tristes, pero infinitamente más dulces.

Pero es finalmente en James Thompson donde encontramos la mayor resonancia. El arte y las puestas en escena teatrales en escenarios de guerra y violencia son unas poderosas herramientas para la reconciliación y para mitigar la violencia, afirma el autor. Además de la vida de las víctimas, la guerra ha logrado destruir su identidad cultural: el lenguaje, el discurso, sus valores, su interacción social se han visto afectadas profundamente. Thompson le reconoce al arte la intensa capacidad de generar conflictos pero, a su vez, la enorme facultad de desescalar los procesos conducentes a la guerra. El autor logra dismantelar la idea de que cuando la guerra empieza, la creatividad cesa.

Por último, el lector podría esperar en esta investigación se hubiera basado en los principios de la danzaterapia o que hubiera implementado la terminología propia de este método psicoterapéutico para alcanzar los objetivos propuestos. Pero es precisamente consustancial a la propia investigación el centrarse en los estudios de paz para generar una argumentación propia y suficiente.

Es cierto, coincidimos en algunos aspectos. La danzaterapia, que se desprende de un movimiento más amplio conocido como Arte terapia, fue creada en Estados Unidos en los años 40. Puede utilizarse en el acompañamiento de personas en dificultad, donde se privilegia un modo de expresión diferente al oral, como ocurrió en el montaje coreográfico que se propuso en este trabajo. María Fux, bailarina, coreógrafa y danzaterapeuta argentina, reconocida por ser una de las pioneras de la danzaterapia en el mundo, creó un método propio, explorando las posibilidades del lenguaje no verbal del cuerpo cuando se expresan vivencias profundas. Su preocupación principal, que expone en su libro *La formación del danzaterapeuta: vivencias con la danzaterapia*, es lograr, como artistas, acercarse a la gente, “no a través de las exposiciones ni de los espectáculos, sino a través de nuestras vivencias que pueden constituir un puente para el otro” (Fux, 1997, p. 13). En ese sentido, los artistas y sus públicos serían todos seres sensibles, comunicantes y con capacidad de creación.

Sin embargo, existen claras diferencias con las ambiciones de la danzaterapia, las cuales nos llevaron finalmente a alejarnos de ésta como planteamiento básico, con la intención de implementar sin interferencias las teorías desarrolladas en los estudios de paz y conflictos. La primera de estas diferencias consiste en que ni la formación de la autora, ni la del Director, ni el doctorado en el que se desarrolló la tesis se inscriben en esta corriente. Hubiese sido pretencioso ubicar nuestras hipótesis (y conclusiones) en un campo que encuentra sus raíces en la Psicología y el Psicoanálisis, sin tener una formación

en estas últimas disciplinas. Desde la Investigación para la paz nos basamos en los procesos de mediación para la gestión de la paz y los conflictos; así, coincidimos con Jean-Sloninski (coreógrafa francesa, bailarina, con un Master en Arte terapia) cuando afirmamos que lo relevante es lo ocurrido con las mujeres participantes en el proceso *durante* la creación de la obra, más que el resultado de ello. En todo momento hemos considerado a los participantes como protagonistas y parte activa del proceso y nunca como *pacientes*, lo cual es más propio de la Arte terapia. La danzaterapia es, ante todo, un método de cuidado *médico* donde la danza es utilizada como objeto mediador en la relación *terapéutica* (o que trata problemas de salud). Por otro lado, el objeto del arte terapia, dice Diane Jean-Sloninski (2011), no es crear una obra artística sino más bien nuevas formas de lenguaje en el marco del cuidado médico. La Arte terapia se centra en ponerse al servicio del cuidado médico, pero en nuestra experiencia el arte y la creación como ámbitos de transformación de conflictos son ejes fundamentales, aun teniendo en común factores ligados como la expresión y la comunicación.

En danzaterapia, los terapeutas suelen trabajar con adultos o niños que sufren discapacidades síquicas, con síndrome de Down, sicóticos, autistas o con diversos grados de aislamiento. También son frecuentes en los centros de atención médica los alumnos sordos, invidentes o con discapacidades motrices o cognitivas. Aquí ejercen, junto a fisioterapeutas, terapeutas ocupacionales, fonoaudiólogos y psicólogos, los profesores de danza y de gimnasia. La danza se inscribe, en este caso, en un marco clínico con fines terapéuticos.

Argumentos como los de Benoît Lesage nos marcaron la ruptura con la danzaterapia. “La acción terapéutica no sabría reducirse al placer”, afirma este médico francés, Doctor en Ciencias Humanas y profesor de Psicomotricidad de la Universidad Paris VI (2014, p. 7). Para nosotros, el placer provocado por el momento estético y la belleza son fundamentales para incidir en el proceso de empoderamiento de las comunidades. En la danzaterapia, lo que sana es el resultado de las sesiones. Para nosotros, lo que genera cambios profundos es el proceso de intervención artística por el que pasaron las víctimas.

Nos situamos pues en perspectivas distintas. Ha sido, de esta manera, una decisión consciente de gestionar la danza y sus implicaciones específicamente desde las argumentaciones y teorías de la paz y los conflictos, en un proceso consciente de acotar la investigación, de forma que a su vez se enriquezcan las teorías que nos convocan en el desarrollo de la investigación.

1.6. Metodología

La contribución epistemológica de este proyecto de investigación doctoral reside en la exploración y articulación de la danza como una práctica estética, pedagógica, ética y generadora de nuevas intersubjetividades. Por ello, este trabajo se ha planteado en dos grandes partes, una teórica y una práctica, que tienen un desarrollo simultáneo y complementario a lo largo del periodo de investigación. Además del texto propiamente dicho, hay dos productos artísticos que emergen de esta investigación: un relato literario y la creación de una obra de danza contemporánea, cuyos procesos de gestación se detallarán en el capítulo 7.

Llegar a estos dos productos artísticos (así como a sedimentar la totalidad de la tesis) ha supuesto asumir un proceso bastante complejo, soportado en una extensa bibliografía sobre campos diversos, en entrevistas a coreógrafos, en análisis de obras de danza, en estudio de la historia política del conflicto colombiano y, sobre todo, en un taller de una duración de dos años con mujeres víctimas de la violencia del conflicto colombiano, seguido cronológicamente de la creación de condiciones para que estas mujeres expresaran su drama personal a través de personajes ficticios, la construcción de un relato literario a manos de la autora de la tesis y el adelanto colectivo de un proceso de creación de una coreografía en la que las bailarinas fueron las mismas mujeres, coreografía finalmente presentada en distintos espacios ciudadanos.

Aparte de la revisión bibliográfica permanente que presupone una investigación de esta envergadura, el trabajo ha partido de estudios de caso de las obras de danza que componen nuestro *corpus* artístico con el objeto de analizar la manera como cada una de ellas ha asumido el conflicto particular del cual han surgido. El propósito de este primer paso metodológico es construir un modelo referencial analítico que enmarque nuestra propuesta artística. Este análisis se acompaña de entrevistas hechas a los coreógrafos de las obras (cuando ha sido posible) con el objeto de enriquecer la perspectiva analítica (las entrevistas se encuentran en su totalidad en los Anexos del documento).

La actividad analítica será complementada con un trabajo etnográfico materializado en talleres y entrevistas a víctimas del conflicto. Esta perspectiva se hizo necesaria en la medida en que se da satisfacción a una de las hipótesis claves de la investigación, consistente en que las propuestas artísticas que se elaboren deben nutrirse de las voces de las víctimas mismas. Es lo propio de un método basado en los preceptos que emergen del empoderamiento pacifista.

Puesto que se trata de una propuesta que se inserta en el conflicto que ha venido viviendo Colombia en los últimos cincuenta años, se hace necesario trazar el perfil de los principales componentes de esta historia y, por añadidura, hacer un recuento muy somero de las principales expresiones que en el campo del arte se han dado en este país (para intentar entender y luego poder contrastar las diversas formas como el arte ha tratado el conflicto en un entorno social específico). Sólo comprendiendo este contexto general será posible entender el tipo de propuesta que se deriva de la investigación. Dicho de otra manera, si no se tiene claridad sobre los aspectos históricos, sería difícil entender cómo se puede insertar una propuesta como la que se elabora en el presente trabajo.

Metodológicamente se hace necesario también definir desde un punto de vista teórico los principales conceptos sobre los que se apoya la investigación que emergen de la Investigación para la paz (paz imperfecta y empoderamiento pacifista) y la terminología más tramitada en el cuerpo del texto. No menos importante es también precisar el concepto de víctima, estructurador de la propuesta artística.

Es importante señalar que algunos capítulos, como el del flamenco o el que describe los procesos de resiliencia no pretenden ser exhaustivos. La intención es más la de ubicar, generar el contexto y aportar distintos acercamientos alrededor de las hipótesis y se podrían ciertamente introducir mayores matices. Sin embargo, creemos que este desarrollo menos detallado que el de otros capítulos cumple con los objetivos de la tesis.

Con la intención de hacer esta lectura más vivida, hemos sistemáticamente incluido obras de danza en las notas de pie de página que ilustran nuestros propósitos. Una manera de generar una interacción con nuestros lectores e interlocutores.

Conviene advertir que aunque el énfasis ha sido puesto en la danza, se han hecho asociaciones y homologías con otros campos artísticos (literatura, música, pintura, escultura). Han sido introducidas también experiencias de diversos coreógrafos y bailarines, y la experiencia corporal de la autora en tanto practicante de danza y, por supuesto, su visión intelectual.

Por último, señalamos que, en la medida de lo posible, nos hemos acercado a una numerosa bibliografía de autores francófonos y anglófonos en su idioma original, más que recurrir a las traducciones frecuentes. Todos los textos originales en francés y en inglés fueron traducidos por la autora. Se indicará así sistemáticamente el idioma original de los textos aquí utilizados.

Capítulo 2. Guerra, arte y paz. Historia del conflicto colombiano en los siglos XX y XXI y su representación en el arte colombiano

Dado que el proceso de producción de una coreografía centrada en mujeres desplazadas por la violencia del conflicto colombiano y el espacio social en donde ella se debe representar —que no es otro que la del mismo país—, conviene hacer una descripción histórica, así sea somera, de este conflicto y de los rasgos más salientes de la estructura de poder en la que el arte se ha insertado en Colombia.

Tratar de resumir en pocas páginas el intricado conflicto armado colombiano en los siglos XX y XXI es tan complejo como el mismo conflicto; el asunto se vuelve todavía más arduo si, al mismo tiempo, se quiere levantar una especie de mapa de las representaciones artísticas, en especial en el campo de la danza, que asumen el conflicto social como su referente. Más de 50 años de guerra, una multiplicidad de actores, de intereses de todo tipo, de expresiones de la violencia, un conflicto expandido por todo el territorio nacional, una infinidad de víctimas... Este es sin embargo un proceso indispensable para la comprensión global de la situación actual de Colombia, sin la cual el desarrollo de las hipótesis que sustentan la investigación sería oscuro.

Trataremos pues, en el presente capítulo, de contextualizar la guerra en Colombia, sus actores, sus procesos, sus víctimas y victimarios, hasta llegar a los actuales procesos de paz entre el gobierno y las guerrillas de las FARC y el ELN. Complementariamente, como ha sido dicho, este capítulo quiere hacer un recuento (no exhaustivo, por supuesto: sería una empresa casi imposible) de las diversas formas de representación que este conflicto ha tenido en el campo del arte en Colombia. Este complemento (2.6) insinúa una de las hipótesis fuertes de esta investigación, que atribuye al arte un papel fundamental en los procesos de conciliación en sociedades que han pasado por periodos de agudo enfrentamiento violento interno. “Violencia y arte”, tal podría ser una extrema síntesis de este problema.

2.1 Estado actual del conflicto colombiano

8 millones de víctimas. Es la cifra enorme que alcanzan las víctimas del conflicto armado en Colombia. En realidad, hasta mayo de 2016, se estima que el conflicto ha dejado exactamente 7'902.000 víctimas —oficiales, claro—, incluyendo 6.7 millones de víctimas del desplazamiento, 220.000 víctimas de homicidio, 45.000 de desapariciones forzadas, 30.000 víctimas de secuestro, 9.000 víctimas de abandono forzado de tierras, y al menos

2.000 masacres, entre otras cifras². La guerra ha dejado hasta la actualidad la muerte de 218.094 personas, de las cuales el 81% eran civiles. Cifras inconcebibles, incomprensibles, que reflejan la magnitud de un conflicto que ha durado más de 50 años.

El conflicto en Colombia ha tomado diferentes matices desde su inicio (la fecha más consensuada es 1946), pero se ha manifestado en su mayoría de veces por las mismas razones: la desigualdad, la pobreza, la intolerancia, el abuso de autoridad, la ausencia del Estado en algunas regiones y la falta de oportunidades; estas características estructurales se hacen más profundas en la medida en que el enfrentamiento se hace más agudo. Aunque el conflicto parece estar delineado por acontecimientos bélicos, se vislumbra que —en la historia reciente— a la par de estos brotes de violencia se adelantan procesos de paz, algunos más fructíferos que otros, pero que, en suma, consolidan las primeras bases para el diálogo que se sostuvo con la guerrilla de las FARC en La Habana, que sin lugar a dudas pone de manifiesto una nueva coyuntura en el territorio nacional para la sociedad entera: la construcción del postconflicto y de una paz duradera en Colombia.

2.2 Grandes hitos de la guerra en Colombia en el siglo XX

Tras las múltiples guerras civiles del siglo XIX, Colombia parecía haber alcanzado un largo periodo de paz esperanzada en consolidar finalmente el Estado-Nación planteado por sus fundadores cien años atrás. Sin embargo, cuando el país entraba a la segunda mitad del siglo XX, una nueva ola de violencia golpeó las estructuras sociales y políticas de la nación.

Según la historiografía, en el periodo comprendido desde el fin de “La Guerra de los Mil Días” (1902) hasta 1946, se vivió un prolongado escenario de paz (Guzmán *et ál.*, 1963, p. 25), en ciertos aspectos cuestionable. No obstante, es posible asegurar que los brotes de violencia ocurridos durante este lapso no se presentaron de una manera determinante ni recurrente, pues los actores no incurrían en hostilidades deliberadas por causa de un acontecimiento político o económico; los actos violentos se manifestaban de manera aislada, de cierta forma “autónoma”³.

Fue a mediados de la década del cuarenta cuando los mencionados hechos violentos empezaron a gestar enfrentamientos civiles más recrudescidos. De este momento en

² Cifras del Alto Comisionado para la paz. (2016). “Resumen del Acuerdo sobre las víctimas del conflicto”. Disponible en: <https://goo.gl/v562r6> [consultado el 12/05/16].

³ Javier Guerrero asegura que en los años treinta se gestaron brotes de violencia en Boyacá [un departamento colombiano: Colombia está dividida política y administrativamente en “departamentos”], dejando cerca de diez mil víctimas, que fueron apaciguados unos diez años después (Guerrero, 1991, p. 268).

adelante, la historiografía y la sociología histórica han delimitado la temporalidad que enmarca esta serie de acontecimientos para facilitar su comprensión. Así, el primer periodo de hostilidad civil se ha conocido por la mayor parte de los autores que han abordado el tema como “La Violencia”, pues los índices de agresión y sevicia ameritaron el uso de la mayúscula en su inicial (Guzmán *et ál.*, 1963).

2.2.1 “La Violencia”: 1948-1964

Este periodo estuvo enmarcado por ciclos de agresiones entre seguidores de los dos partidos políticos tradicionales colombianos: liberal y conservador. Si bien el problema iba más allá de la simple disputa bipartidista, es necesario partir de este punto para analizar el fenómeno. Los enfrentamientos entre partidarios se remontaban a años atrás, pero sucesos coyunturales como la pérdida de las elecciones de 1946 para los liberales o un sinnúmero de tomas a las oficinas de los partidos en las principales ciudades del país sirvieron como detonantes para rencillas entre campesinos cegados por su ideología. Estos conflictos locales se intensificaron tras el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán⁴ el 9 de abril de 1948, dando lugar a una de las guerras civiles más violentas de la historia de Colombia.

Para los años cincuenta, los mencionados partidarios se habían organizado en bandas o cuadrillas campesinas hostiles que buscaban acabar con sus rivales a como diera lugar, utilizando métodos como la sevicia, las masacres o desapariciones con el fin de intimidar y amedrentar (Pécaut, 1995, en Gonzalo Sánchez (ed.), pp. 128-51). Estas fueron estrategias que también serían utilizadas en los siguientes conflictos que viviría el país. Sumado a la ausencia del gobernante (Laureano Gómez), quien por razones de salud había delegado la presidencia a un militar, la nación afrontaba una de las mayores crisis sociales y políticas de su historia. Varios miembros de la élite apoyaron el golpe de Estado a la administración de Gómez por parte del General Gustavo Rojas Pinilla, que a la postre se impuso como dictador. Su gobierno se presentó como otros regímenes populistas de entonces en América latina, aunque no logró controlar la creciente violencia en los campos, a la que se sumarían la opresión militar y la censura establecida por la dictadura (Palacios, 2003, p. 210).

⁴ Jorge Eliécer Gaitán fue un dirigente político de filiación liberal y de fuerte raigambre ideológica popular. Fue asesinado el 9 de abril de 1948 en Bogotá, y su muerte dio origen al llamado “Bogotazo”, un levantamiento popular que se inició en Bogotá y se extendió por casi la totalidad del país en una guerra que finalmente duró cerca de quince años y que causó, se estima, más de 300.000 muertos. En Colombia se asegura que, de no haber sido asesinado, Gaitán hubiera alcanzado a ser elegido presidente de la República.

Sin embargo, este periodo de cruenta hostilidad de bandas de campesinos polarizados por su partido político no se presentó en toda la nación, pues algunos departamentos permanecieron ajenos al conflicto (Guzmán *et ál.*, 1963). Las regiones más golpeadas fueron la Andina y los Llanos Orientales (ver mapas en los Anexos), debido a la concentración de bandas conservadoras en la primera y liberales en la segunda (Betancourt & García, 1990, p. 217). Dichas organizaciones han servido para comprender la formación de nuevas discordias durante lapsos posteriores a La Violencia, como la generación de las guerrillas o los problemas de la distribución territorial, entre otros.

Las fuerzas beligerantes no buscaban deponer el gobierno ni acabar con el Estado; sin embargo, sí se presentaron roces entre la fuerza pública y las cuadrillas, aunque de forma esporádica. Las bandas de conservadores estaban compuestas principalmente por campesinos liderados por un gamonal terrateniente, llamados “Chulavitas” en los departamentos de Cundinamarca y de Boyacá, y “Pájaros” en el Valle del Cauca y el Eje Cafetero. Mientras tanto, en los Llanos Orientales, los “Cachiporros” o guerrillas liberales hacían efectiva su hegemonía.

Las múltiples manifestaciones populares y la presión de las élites económicas y políticas obligaron a que Rojas Pinilla abandonara su gobierno, poniéndolo en manos de una Junta militar hasta que los líderes políticos decidieran una estrategia para disminuir los índices de hostilidad y acabar el enfrentamiento, lo que daría paso al llamado Frente Nacional⁵. Se trató de la elección de un candidato único de ambos partidos, repartiéndose los ministerios y las curules de representación en el Congreso. Los enfrentamientos entre liberales y conservadores disminuyeron notablemente, aunque no significó el fin de las hostilidades. La Violencia dejó cerca de 200 mil víctimas (algunas fuentes aseguran que fueron alrededor de 300 mil) (Gómez, 2003, p. 22) además de un estimado de dos millones de personas desplazadas.

⁵ El Frente Nacional fue una coalición política concretada en 1958 en la ciudad de Sitges (España) entre el Partido Liberal y el Partido Conservador de Colombia. A manera de respuesta frente a la llegada de la dictadura militar en 1953 en cabeza de Rojas Pinilla, su consolidación en el poder entre 1954 y 1956, y luego de una década de grandes índices de violencia y enfrentamientos políticos radicales, los representantes de ambos partidos, Alberto Lleras Camargo (Partido Liberal) y Laureano Gómez Castro (Partido Conservador), se reunieron para discutir la necesidad de un pacto entre ambos partidos para restaurar la presencia en el poder del Bipartidismo. El 24 de julio de 1956, los líderes firmaron el “Pacto de Benidorm”, en tierras españolas, en donde se estableció como sistema de gobierno que, durante los siguientes 16 años, el poder presidencial se alternaría, cada cuatro años, entre un representante liberal y uno conservador. El acuerdo comenzó a ser aplicado en 1958, luego de la caída de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y la transición política efectuada por una Junta Militar, y con la elección de Alberto Lleras Camargo, y llegó a su fin el 7 de agosto de 1974, en el momento en que terminó el mandato del político conservador Misael Pastrana Borrero. Disponible en: <https://goo.gl/pjYq7G>

2.2.2 El surgimiento de las guerrillas: 1964-1974

Con el Frente Nacional en el poder, la mayor parte de gamonales entregaron sus armas y dejaron por lo tanto a cientos de cuadrilleros sin líder; estos retornaron al bandidaje, esta vez con un objetivo más económico que político, pues se dedicaron al pillaje, la extorsión y el sometimiento de territorios (Betancourt & García, 1990). Con las guerrillas liberales sucedió un caso similar. Para la historiografía, este periodo ha sido conocido como el del “Bandidaje” o “el Bandolerismo”, un tiempo de transición entre el periodo llamado de La Violencia y el conflicto bélico con las guerrillas izquierdistas (Palacios, 2003). Los nuevos criminales tomaron matices apologeticos, casi legendarios. Sus alias sonaban en las emisoras radiales a cada instante poniéndole precio a sus cabezas (Hobsbawm, 1983, p. 217). Sin embargo, los detalles de las “hazañas” y muertes de estas personas han sido muy difíciles de establecer, debido a que la mayor parte de estos acontecimientos ha quedado flotando en el imaginario popular y no hay datos suficientes para comprobarlos (Slatta, 1987, p. 1).

Con los “Bandoleros” sí hubo un fuerte conflicto con las fuerzas militares, las que pretendieron exterminarlos. Las estrategias utilizadas por las fuerzas militares eran severas y represivas, usando en muchas ocasiones la tortura para alcanzar sus objetivos, o bombardeando con armas químicas, como ocurrió en el caso de la llamada “República Independiente de Marquetalia”. Remanentes de las guerrillas liberales que operaban en los Llanos Orientales se habían atrincherado en el sur del departamento del Tolima, en una región llamada “Marquetalia”, organizando una “República independiente” del Estado. Su líder era Manuel Marulanda Vélez, un reconocido dirigente de esas guerrillas todavía rústicas organizativamente, identificado a la postre con el alias legendario de “Tirofijo” y quien sería con los años la indiscutible máxima autoridad por décadas de la guerrilla de izquierda FARC, la misma que negoció en La Habana el acuerdo de paz con el gobierno de Colombia. Después del bombardeo del ejército sobre la base de Marquetalia, la organización de “Tirofijo” se reestructuró y forjó una agrupación mejor planteada desde un punto de vista militar e ideológico. Por otro lado, con el triunfo de la Revolución Cubana (1959), las ideologías cercanas a ésta se expandieron a lo largo del continente americano, lo cual influyó en el destino del grupo de Marulanda y de otras organizaciones, que terminaron asumiendo ribetes ideológicos marxistas y proyectos políticos afines con este pensamiento. De esta forma nació el grupo guerrillero de las FARC-EP⁶ (Fuerzas

⁶ Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), ambos nacidos en 1964, contaban en 2016 con unos 10.000 y 3.000 efectivos, respectivamente (Escuela de Cultura de Pau, 2010, p. 5).

Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo) como primer organismo revolucionario de izquierda en la nación.

El conflicto surgido a partir de este momento es distinto: “en sus protagonistas, sus principales motivos y lógicas subyacentes” (Barros, 2015). Este nuevo orden bélico buscaba la revolución del proletariado por medio del movimiento campesino, reorganizando el sistema de clases de los territorios que iban ocupando. Es interesante observar que en Colombia las ideologías marxistas-leninistas o de otras corrientes de pensamiento no habían logrado hasta entonces permear a la población⁷. Sin embargo, después de la formación de las FARC, los movimientos de dicho corte empezaron a propagarse en el territorio nacional con doctrinas cercanas al socialismo, aunque con ciertas diferencias conceptuales. Algunos de estos grupos, tales como el EPL (Ejército Popular de Liberación) o el ELN (Ejército Nacional de Liberación) adquirieron mucha relevancia. Este último fue forjado bajo el ideario castrista y empezó a reclutar en sus filas a varios intelectuales y estudiantes para fortalecer su rama ideológica. Entre estos individuos se encontraba el sacerdote Camilo Torres Restrepo, un personaje que ganó mucha notoriedad por su vínculo estrecho con la Iglesia, conjugando su credo religioso con la actividad política y con posturas en pro de la redistribución de las riquezas. De hecho, su muerte, acontecida en el primer combate armado en que participaba, se ha integrado al imaginario del país como uno de los hechos más notables y decisivos de la historia política del país.

De este punto en adelante, empieza el denominado periodo del “auge subversivo”. Colombia se encontraba en un estado de insurgencia crónica (Pizarro, en Blanquer, y Gros, 2002, pp. 81-116), ya que decenas de grupos cubrían la nación con diversas ideologías, cercanas la mayoría al pensamiento soviético, lo que bajo un panorama internacional dividido por la Guerra Fría debía ser contrarrestado. Paralelamente, se estaban presentando brotes de violencia en el departamento de Boyacá por causa del contrabando de esmeraldas. El negocio que alguna vez perteneció a Efraín González, apodado “Siete Colores”, uno de los componentes de los grupos que alimentaron el período de La Violencia, estaba siendo disputado por varios terratenientes locales, lo que generaría las llamadas “Guerras Verdes”. Era una guerra estimulada por el enriquecimiento ilegal y rápido: sin tregua, brutal. Además de esto, la demanda internacional por la marihuana, en cuya producción en términos de calidad y de cantidad

7 Para Fonnegra, es posible que se debiera a la publicidad en contra del comunismo realizado en periódicos locales, además de la propaganda negra de la Iglesia (Fonnegra, 1984).

Colombia se destacaba⁸, se había incrementado hasta niveles insospechados en volumen y en beneficios económicos, lo que fue aprovechado por varios contrabandistas de la costa Caribe, en la Sierra Nevada de Santa Marta, con lo que se daría inicio a la “bonanza marimbera”⁹, que traería repercusiones tiempo después en la descomposición social de los sectores concernidos por este negocio ilegal y en la violencia practicada para defender territorios de operación (Sáenz, en Guerrero y Acuña (eds.), 2011, p. 275).

Los años setenta también estuvieron marcados por la aparición del grupo subversivo del M-19 (Movimiento 19 de Abril). Este nació a partir del presunto fraude electoral de abril de 1970, que hizo perder las elecciones al exdictador Gustavo Rojas Pinilla frente al candidato del Frente Nacional Misael Pastrana Borrero. Dicha organización se manifestaba con actos de audacia que dejaban perpleja a la opinión pública. Combinaban la lucha guerrillera en el campo con la milicia urbana, fortaleciendo así sus lazos con la comunidad de ambas zonas. Ideológicamente se engrosaban con intelectuales de diferentes universidades, lo que no los diferenciaba de otras guerrillas. Sin embargo, permitían el ingreso de personas con distintas posturas políticas a sus filas, por lo cual no mantenían una estructura única de pensamiento (Narváez, 2012, p. 96).

Durante el gobierno de Julio César Turbay (1978-1982), ante las crecientes actividades de estos grupos enfrentados a la legalidad, se aprobó el llamado “Estatuto de Seguridad Nacional”, que buscaba reprimir a toda costa los levantamientos que tuvieran, a sus ojos, algún tinte de “comunismo internacional” (Giraldo, 2003, p. 1). Esta ley atacó hasta las manifestaciones más inocuas que tuvieran visos revolucionarios, involucrando a personas de todos los sectores sociales y dejando como saldo cientos de desaparecidos (p. 1).

Si bien las milicias urbanas mantenían el control de diferentes territorios metropolitanos, la violencia en las urbes permaneció aislada en los primeros años del conflicto. Se manifestaba de manera irregular y espontánea, por lo cual no se le prestaba mucha atención entonces. No obstante, a finales de los setenta, se presentaría un nuevo actor en el conflicto, lo que cambiaría el panorama de las ciudades. “Los mágicos” (así llamados los jefes de las redes internacionales del narcotráfico) hacían su aparición en dicho escenario con sus crímenes (selectivos algunas veces, indiscriminados otras) y negocio clandestino. La prensa los empezó a considerar y denominar como una “mafia”, pues su forma de organizarse y delinquir se asemejaba al de los grandes sindicatos del hampa estadounidense (Peñaranda, 2010, p. 317).

⁸ Este negocio ilegal ha perdido fuerza en Colombia por el auge de la producción legal de la marihuana en muchos Estados de los Estados Unidos, el principal consumidor histórico de este producto.

⁹ “Marimba” es el nombre popular que recibe la marihuana en Colombia.

2.2.3 El narcotráfico, el enfrentamiento entre carteles, la guerra contra el Estado: 1980-1990

El narcotráfico abre una nueva etapa del conflicto bélico colombiano. Por un lado, no solo fue (sigue siendo) un flagelo nacional pues involucró a otros países, principalmente a Estados Unidos, que al mismo tiempo era el mayor demandante de cocaína y de marihuana del mundo. Además, ligó todos los problemas que ya tenía la nación a su propio eje, como la delincuencia común, la guerrilla, la falta de oportunidades, la crisis de distribución de tierras, la violencia, entre otros (Medina, en Vargas (ed.), 2012, p. 147). Para algunos investigadores: “El narcotráfico es una de las principales causas de la longevidad de nuestro conflicto armado, su influencia y la manera como ha interactuado con las guerrillas y el paramilitarismo ha sido fundamental para alimentar la guerra” (Barros, 2015).

Dicho fenómeno había permanecido casi desapercibido frente a las autoridades locales desde la “bonanza marimbera”¹⁰ hasta finales de los setenta. Era tal el desinterés de las autoridades que, durante este periodo, el gobierno y el aparato financiero dieron vía libre a la introducción de dinero a los bancos sin importar su procedencia, lo que se conoció como la “Ventanilla Siniestra” (Castillo, 1987, p. 10). Fue una excelente estrategia para que los “marimberos” y posteriormente los “coccaleros” pudieran “lavar” sus ingresos ilícitos, además de que el Estado pudiera sortear la deuda externa que tanto había golpeado a Colombia en particular (y, en general, a los países latinoamericanos).

No obstante, a principios de los años ochenta el problema tomó nuevos matices. Por un lado, en 1978 se firmó la Carta de Extradición con Estados Unidos, desencadenando un debate entre el Congreso y las Cortes Constitucional y Judicial para aprobarlo (Uprimmy, en De Sousa Santos y García (eds.), 2001, p. 373). Esto desató el interés de los narcotraficantes para que se fallase en contra del tratado, para lo cual no se abstuvieron del soborno y la amenaza, la muerte y la coerción. Además, los jefes de las mencionadas organizaciones empezaron a dejar de lado su carácter clandestino, saliendo a la luz y generando polémica en la opinión pública, y por lo tanto llamando la atención de las autoridades norteamericanas. Se estaba abonando el terreno para lo que sería el sangriento enfrentamiento entre el gobierno y los traficantes de drogas.

10 La “Bonanza Marimbera” se conoce como el negocio de producción, venta y exportación de marihuana que tuvo lugar en el departamento de la Guajira y en la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte del país, en la década del 70. Una zona ideal para el cultivo por su clima y ubicación, en medio de un espeso bosque y cerca del mar.

Al mismo tiempo, una nueva administración asumía la presidencia: Belisario Betancourt (1982-1986), quien tenía entre sus metas la desmovilización de los grupos insurgentes. Entre sus primeros actos estuvo acabar con el Estatuto de Seguridad Nacional —según el cual las Fuerzas Armadas debían combatir al enemigo interno que amenazaba los intereses nacionales— para darle inicio a los diálogos con los subversivos. Belisario Betancourt dio pues apertura a los primeros diálogos con los grupos guerrilleros, proponiendo a los subversivos una ley de amnistía. Dicho proyecto pareció dar frutos en un principio, puesto que las guerrillas se manifestaron interesadas en entablar conversaciones con el gobierno. Así, se logró pactar en el municipio de La Uribe un adelanto del tratado de paz con las FARC, en el cual se proponía la formación de un partido político, apoyado por el ya existente Partido Comunista Colombiano, y el cual incluiría a varios frentes del ELN y de la Autodefensa Obrera (ADO). Así nacería la Unión Patriótica (UP-1984), que agruparía una diversidad de orientaciones opuestas a los partidos políticos tradicionales.

Sin embargo, con los otros grupos guerrilleros no se contó con la misma suerte. Los frecuentes ataques de las autoridades a los subversivos durante las charlas, igualmente el asesinato de varios de sus líderes, principalmente del M-19 y del EPL, no permitió que se llegaran a acuerdos con dichas organizaciones.

Algunos sectores de la élite, el ejército oficial y el narcotráfico no veían con buenos ojos dicho tratado. Los traficantes de drogas tenían numerosos desacuerdos con las guerrillas, y desde 1981 les habían declarado la guerra. Después del secuestro de la hija de un capo narcotraficante por parte del M-19, cientos de líderes se organizaron para darles caza a los responsables, creando el primer grupo paramilitar financiado por estos individuos, llamado “Muerte a Secuestradores” (MAS).

Mientras tanto la élite y el ejército también se opusieron a que se suprimiera el Estatuto de Seguridad Nacional, por lo cual dieron su apoyo a grupos paramilitares (ilegales) del Magdalena Medio, formando así la “Asociación Campesina de Ganaderos y Agricultores del Magdalena Medio” (ACDGAM). Estos grupos buscaban legitimar el uso de la fuerza de la misma forma que lo venían realizando las fuerzas públicas con el Estatuto de Seguridad Nacional, atacando esta vez a los subversivos que se encontraban en diálogos, al igual que a los miembros de la recién formada UP Unión Patriótica), con el objetivo de sabotear las conversaciones de paz (Guerrero, en Guerrero y Acuña (eds.), 2011, p. 88). Fue la rienda suelta al asesinato de activistas políticos a lo largo del país. Con la poca protección del gobierno a sus dirigentes, el proceso de paz con las FARC terminó por desvanecerse.

Por otra parte, junto con el fenómeno paramilitar apareció el narcoterrorismo. Por entonces, el jefe del Cartel de Medellín, Pablo Escobar, adquirió una curul en el Congreso, dejándolo expuesto a las acusaciones del gobierno estadounidense y después del Ministro de Defensa, Rodrigo Lara Bonilla. Tras un año de intenso debate por los señalamientos de este funcionario, el capo envió una cuadrilla de sicarios a asesinarlo, lo que dio lugar como respuesta del Estado el inicio a la guerra contra el narcotráfico. Después de la muerte de Lara Bonilla (el 30 de abril de 1984), hubo una serie de magnicidios como consecuencia de este enfrentamiento con el Estado y la polémica de la extradición: Guillermo Cano (Director del periódico nacional *El Espectador*), Valdemar Franklin, Carlos Mauro Hoyos (constitucionalistas), Luis Carlos Galán (candidato a la presidencia de la República), entre otros reconocidos nombres de la política nacional, cayeron víctimas de las balas de los traficantes. También iniciaron una escalada terrorista con carros bomba contra la población civil en las principales ciudades, dejando como saldo miles de muertos y damnificados.

Por su parte, los diálogos con el Movimiento 19 de Abril (M-19) fracasaron igualmente por hechos similares, como el ataque directo a sus negociadores y el asesinato de sus líderes, y no menos importante, su catastrófica maniobra de tomarse el Palacio de Justicia. El 6 de noviembre de 1985, el M-19 se tomó por la fuerza las instalaciones del Palacio de Justicia en Bogotá, secuestrando a los funcionarios que se encontraban en el interior. El ejército respondió contraatacando con todo su aparato bélico, generando gran cantidad de bajas y heridos¹¹. Este hecho marcó el debilitamiento del M-19 —y su consecuente descrédito— frente la opinión pública, dándole pocas alternativas para continuar con su movimiento de reivindicación nacional (Narváez, 2012, p. 117). No obstante, este grupo fue el primero en llevar a cabo un proceso de paz exitoso durante las negociaciones de Santo Domingo (departamento del Cauca) en 1990, donde finalmente obtuvo el respaldo para convertirse en una unidad política, la Alianza Democrática M-19. Otras organizaciones no tuvieron tanta suerte en sus negociaciones, como es el caso del Ejército Popular de Liberación (EPL), del cual solo dos mil hombres de su contingente decidieron desmovilizarse (Franco, 2012, p. 19). Por otra parte, años después, durante el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998), se intentaría conciliar con el ELN, con unos encuentros también infructuosos (González, 2014; Medina, 2009, pp. 160-9).

¹¹ Se estima que 11 magistrados de la Corte Suprema, 6 magistrados auxiliares, 12 auxiliares judiciales de la corte, 13 auxiliares judiciales del Consejo de Estado, 3 abogados asistentes, un oficinista del Consejo de Estado, el administrador, 3 conductores, un ascensorista, 6 miembros de la fuerza pública, 2 agentes del DAS, 2 agentes del F2, dos particulares, un transeúnte y 35 guerrilleros murieron durante la toma. Desaparecidos: Número desconocido. Disponible en: “Secretos de la toma del Palacio de Justicia”, *El Tiempo* (noviembre 7 de 2004).

Mientras tanto, los grupos paramilitares se fortalecieron a mediados de la década de los ochenta, empezando una etapa de agresión en contra de miles de activistas políticos, a la que llamaron el “Baile Rojo”. Dada su disparidad frente a los grupos guerrilleros en los campos, sus objetivos se centraron en campesinos civiles, dejando como resultado decenas de masacres en poblaciones colombianas: Segovia, La Rochela, El Río Nare, Ríofrío, Urabá, Trujillo, entre otras. Varios líderes de los movimientos políticos de izquierda fueron asesinados durante esta década en Colombia, entre ellos algunos candidatos a la presidencia: Jaime Pardo Leal, Bernardo Jaramillo Osa, Carlos Pizarro León Gómez.

En este panorama bélico de Colombia es necesario hacer una acotación a la guerra entre carteles. Para la segunda mitad de la década de los ochenta, Colombia era testigo de una confrontación entre “la Oficina” de Pablo Escobar, apoyado por el también narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha, de la ciudad de Medellín, y los hermanos Rodríguez Orejuela, basados en Cali. En enero de 1988, los vecinos del barrio “El Poblado” de Medellín se despertaron por el estruendoso sonido de un carro bomba puesto frente al edificio Mónaco, propiedad de Pablo Escobar. Era el primer acto del enfrentamiento entre el Cartel de Cali con el de Medellín. El hecho es que el duro choque entre estas dos bandas dio lugar a incontables muertos a lo largo del país y en sus centros de negocios en Estados Unidos. La puesta de carros bomba, los asesinatos selectivos, y el uso de grupos de exterminio en las ciudades fueron sus principales estrategias, generando un régimen del terror entre la población.

Finalizando la década de los ochenta y a inicios de los noventa el panorama era abrumador. El gobierno había decretado el Estado de Sitio y muchos sectores se declararon en crisis, y los acontecimientos que estaban ocurriendo así lo confirmaban: masacres en el campo, bombas en las ciudades, tomas guerrilleras en los pueblos. Sin embargo, el gobierno empezó a gestionar las leyes para dar pie a una reforma constitucional, lo que más tarde, gracias a un movimiento estudiantil, terminaría dándole vida a una nueva Constitución en 1991. En dicho tramo, el Estado logró un acuerdo de paz con el reducido M-19, primer grupo armado en firmar un acuerdo de paz con el gobierno (Virgilio Barco, 1986 — 1990) y de paso, el primero que, después de desmovilizarse, se constituyó como partido político y como alternativa frente al bipartidismo tradicional en Colombia.

Con las FARC no se presentó el mismo panorama. A principios de los noventa, debido a la presión del gobierno para su desmovilización, y teniendo en cuenta que no se habían

cumplido los acuerdos de 1984 en La Uribe, el Estado atacó la base de operaciones del grupo guerrillero llamado “Casa Verde”, el núcleo deliberativo del secretariado de las FARC. Se dio inicio a un periodo de resurgimiento bélico de los grupos levantados en armas, desatando a lo largo de dicha década una serie de atentados dinamiteros contra civiles, la infraestructura comunicativa y energética del país, además de una cadena de secuestros de policías, líderes políticos y ciudadanos al azar. Con el ELN ocurrió algo similar. Empezaron a destruir los oleoductos con el fin de impedir la exportación de petróleo y chantajear a las firmas petroleras.

Mientras tanto, en Medellín ocurría otro evento coyuntural: el jefe del Cartel de Medellín, Pablo Escobar, se fugaba de la prisión que él mismo había diseñado (“La Catedral”, y a la que él había ingresado meses atrás junto a decenas de guardaespaldas gracias a un insólito acuerdo con el gobierno del momento), tras asesinar a dos de sus subalternos. Se desencadenó entonces la persecución de las fuerzas armadas y la división de su organización, uniéndose los disidentes de ésta a una cacería montada por la alianza entre el Cartel de Cali y el paramilitarismo llamada los “PEPES” (Perseguidos por Pablo Escobar), generando una nueva ola de violencia que duraría hasta 1993, año en que fue dado de baja el capo.

Ante el vacío dejado por el líder del Cartel de Medellín, se consolidaría el Cartel de Cali como mayor organización exportadora de droga. No obstante, tras el intenso embate del gobierno, los Rodríguez Orejuela, la familia a la cabeza de este cartel, decidieron negociar su rendición (Castillo, 1996, p. 230). Sin embargo, se puso en evidencia su participación en lo que fue conocido como el “Proceso 8000”, un contexto de corrupción electoral para las elecciones de 1994, donde quedó elegido Ernesto Samper como presidente (1994-1998). El escándalo dio término a los diálogos de rendición del Cartel de Cali. Con la fuerza pública cercándoles, los pequeños narcotraficantes del mismo cartel declararon la guerra a sus superiores, fragmentándolo hasta ser desmantelado a mediados de los noventa. La nueva organización de “traquetos” (Camacho, 2006, p. 56)¹² sería llamada posteriormente el “Cartel del Norte del Valle”, que no mantendría su estructura por mucho tiempo puesto que se dividió posteriormente en dos bandos opuestos.

Los noventa marcarían un nuevo hito en la violencia del país: en 1991 se registró la mayor tasa de homicidios de la historia, 80 por cada 100 mil habitantes, que descendió muy poco hasta el año 2000 (Pécaut, en Blanquer y Gros (eds.), 2002, p. 19). Durante este periodo,

¹² “Traqueto” es un neologismo de naturaleza onomatopéyica que se les da a los narcotraficantes en Colombia por el uso de ametralladoras de tipo mini Uzi, que “traquetean” cuando se disparan. Quienes usan estas armas son denominados “traquetos”.

se reorganizarían las bandas paramilitares en una estructura nacional de nombre AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), tras el fallido intento de legitimación del entonces Gobernador de Antioquia (y con los años presidente de Colombia) Álvaro Uribe (Molano, 2004, p. 94). Esta nueva organización empezaría a expandir su territorio, llevando su estrategia coercitiva a cientos de comunidades en el territorio nacional, gestando innumerables masacres.

2.3 Los procesos de paz en Colombia: 1990-2017

Durante esta misma década (los 90), los gobiernos de Gaviria y Pastrana intentaron nuevamente pero infructuosamente negociar con las FARC, el ELN y el EPL. El primero (César Gaviria, 1990-1994), llamó a charlas a los guerrilleros a Caracas en 1991, proceso que más tarde se trasladaría a Tlaxcala, en México (1992). Pero las conversaciones quedaron suspendidas después que las FARC asesinaran al ministro Argelino Durán Quintero, a quien tenían secuestrado (Escola de Cultura de Pau, 2010, p. 5). A partir del fracaso de estos débiles acercamientos, surgió en el panorama nacional una especie de “comisión para la paz”. Así, en 1995 la Conferencia Episcopal Colombiana creó la Comisión de Conciliación Nacional (CCN) y dos años después el presidente Ernesto Samper propuso la creación de un Consejo Nacional de Paz (CNP), conformado por instituciones y la sociedad civil. El CNP se originó en la iniciativa de importantes organizaciones de sociedad civil, entre ellas Redepaz, el Comité de Búsqueda de la Paz, la Comisión de Conciliación Nacional, el Consejo Gremial y la CUT (Central Unitaria de trabajadores), “como continuación del esfuerzo por reglamentar el Artículo 22 de la Constitución del 91: la paz es un derecho y un deber de obligatorio cumplimiento” (Sandoval, marzo 30 de 2014).

Así se encontraba el panorama para el gobernante entrante. Andrés Pastrana (1998-2002) llegaría un poco más lejos en busca de la paz, iniciando una nueva ronda de diálogos con las FARC, quizás los más polémicos hasta ahora junto a los que se desarrollaron en La Habana. En 1998 el presidente logró la desmilitarización de una amplia zona del país—San Vicente del Caguán, en el departamento de Guaviare— para negociar con las FARC. Sin embargo, el grupo guerrillero se había fortalecido mucho en comparación con la primera rueda de negociaciones en La Uribe en 1984, por lo cual los diálogos empezaron sin las garantías necesarias para su mantenimiento. Temas tan intrincados como la entrega de secuestrados, el desminado y la relación de la guerrilla con el narcotráfico iban a ser tratados en dicha agenda. Pero el área que se le entregó a las FARC (42.000 kms², el equivalente del tamaño de Suiza) terminó por convertirse en un punto clave para la agrupación, donde fortalecieron su estructura militar y económica gracias a su incidencia directa en el narcotráfico, el reclutamiento forzado de nuevos integrantes y la

continuación de sus actividades ilegales más recurrentes como la extorsión, el secuestro y la activación de artefactos explosivos (González, 2014, pp. 433-4).

Los desacuerdos entre las dos facciones no se hicieron esperar. Muestras de inhospitalidad como “la silla vacía”¹³ (o en otras palabras, el incumplimiento de la guerrilla para abrir la ronda de los diálogos), dieron una prueba de ello. Además, las FARC no mostraban la más mínima intención de bajar sus armas, continuando con una serie de atentados en contra de la población civil, lo que daría como resultado la ruptura de los diálogos de paz en febrero de 2002, abriendo una nueva etapa en el conflicto.

Para contrarrestar el poder alcanzado por las FARC en la zona de distensión prevista para los diálogos de paz, el gobierno realizó un plan de contingencia, elaborando un acuerdo bilateral con Estados Unidos para fortalecer la lucha antinarcóticos conocido como el “Plan Colombia”. El país asistió a la llegada de millones de dólares destinados a fortalecer al ejército, además del arribo de cientos de soldados norteamericanos, lo que daría pie al fortalecimiento de la fuerza pública. Con el fin de la administración de Pastrana y el inicio de la primera de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006), dicha inversión fue utilizada en su mayor porcentaje para la lucha contrainsurgente, usando una estrategia similar a la del entonces presidente Turbay veinte años atrás con el Estatuto de Seguridad Nacional, llamada la “Seguridad Democrática”, o lo que significó, en otras palabras, un contraataque a la expansión guerrillera. Con las fuerzas militares fortalecidas, se logró rodear la guerrilla y hacerla retroceder hasta sus principales enclaves. El grupo guerrillero, por su parte, intentó reactivar el ataque de sus tropas con el llamado “Plan Renacer”, que además buscaba recuperar el protagonismo perdido frente a la opinión pública, por medio de la movilización de masas y propaganda política, lo que resultó ineficaz, hasta la muerte de su jefe Alfonso Cano en el 2011.

Esta lista de antecedentes explica las razones de la resistencia —por no decir oposición— por parte de la opinión pública a un nuevo proceso de paz. Además, no se puede dejar de lado el papel que han tenido los medios de comunicación en cada uno de las conversaciones de paz, actuando como un juez social de los mismos (Higuita, 2014, p. 22). Durante los recientes diálogos de La Habana, con la división política exacerbada, la prensa y los medios han logrado polarizar el entendimiento que tienen los ciudadanos del conflicto y las conversaciones, acomodándolas al discurso político de la oposición o el gobierno.

¹³ Se trató del incumplimiento a la cita para el inicio de los diálogos de paz del hoy desaparecido jefe guerrillero histórico Manuel Marulanda Vélez, alias “Tirofijo”, con el entonces presidente de la República, Andrés Pastrana Arango (El Espectador, enero 6 de 2009).

Con la Seguridad Democrática y el Plan Colombia en pie, los paramilitares, por su parte, vieron una oportunidad de legitimar sus acciones asesinas dándoles un carácter político. Iniciaron diálogos con el gobierno para su reinserción social. En el 2004, se dio lugar al “Pacto de Ralito”, donde se firmó la desmovilización de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia). No obstante, éste fue otro proceso que se puede calificar de fallido, pues de los retazos de dicha organización nacieron cientos de grupos al mando de los lugartenientes de las autodefensas originales, concentrados en el tráfico de estupefacientes más que en la lucha contrainsurgente (p. 21). Estas organizaciones son conocidas como BACRIM (bandas criminales), y se han repartido el territorio nacional, controlando la minería ilegal y los cultivos de coca, marihuana y amapola (esta última, la base para la producción de heroína).

El segundo gobierno de Álvaro Uribe (2006-2010) se vio salpicado por algunos escándalos, como el asesinato de jóvenes para hacerlos pasar por guerrilleros, conocido como los “Falsos Positivos”, y el espionaje a sus opositores, por medio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), organismo estatal que fue liquidado después de la polémica. El periodo de Uribe estuvo marcado por una constante guerra contra la guerrilla de las FARC. Desde el 2002 sólo se produjeron intentos esporádicos de acercamientos, además de diálogos para el intercambio humanitario, todos ellos débiles intentos de paz. Sólo hasta el final de la primera década del siglo XXI se vislumbraron intenciones serias o por lo menos acercamientos menos airados de las partes. En 2009, el entonces máximo dirigente de las FARC, Alfonso Cano, expresó que su movimiento tenía voluntad de dialogar con el Gobierno, sobre la base de que otorgaran las garantías necesarias para sus portavoces. Así, se crearían las condiciones para iniciar el actual proceso de paz con la guerrilla de las FARC.

2.4 Los actuales procesos de paz con las FARC y con el ELN

Colombia está atravesando actualmente por uno de sus periodos históricos más convulsionados y ricos en acontecimientos políticos. El proceso de paz que inició el gobierno colombiano con la guerrilla de las FARC hace ya más de cinco años (para la fecha de redacción de este texto y su revisión final: octubre de 2017) en La Habana, ahora se complementa con el incipiente proceso entablado con el ELN.

Con las FARC fueron unas negociaciones largas, a veces ásperas, dolorosas, y que involucraron, además del gobierno y la guerrilla, a toda la población, desde las víctimas, los militares, otras fuerzas al margen de la ley y a multitud de organismos del Estado. Pero

se fueron sorteando las dificultades hasta alcanzar la firma del acuerdo alrededor de varios puntos, como lo describiremos más adelante.

Sin embargo, antes de iniciar el análisis de lo alcanzado en Cuba, es necesario tener en cuenta una importante salvedad planteada desde el inicio de los diálogos de La Habana. Bajo el principio de que “nada está acordado hasta que todo esté acordado”, el gobierno quiso dejar la puerta abierta a la participación ciudadana una vez firmado el pacto. Así, los colombianos serían quienes refrendarían los acuerdos alcanzados con las FARC. Sorprendentemente, tanto en el país como para los observadores internacionales, el plebiscito con el cual se quiso ratificar el acuerdo de los colombianos al proceso de paz firmado entre el gobierno y las FARC fue ganado por los que no estaban de acuerdo. El gobierno debió entonces apelar a otros procedimientos que salvaran el proceso. Ahora bien, lo que se quiere subrayar prioritariamente en esta parte del texto es sobre todo que la participación ciudadana ha sido una de las características principales de este proceso de paz, que es quizás lo que lo ha diferenciado de los otros acuerdos que otros países en guerra hayan podido alcanzar. Desde los preliminares se planteó como una gran campaña de participación civil, donde todos los sectores sociales del país (políticos, económicos, culturales, étnicos, religiosos, de género, etc.) y sus diferentes regiones, se vieran reconocidos y escuchados. El proceso de paz con las FARC contó con una importante integración de las víctimas y una manifiesta intención de que se les reconozcan y garanticen sus derechos: derecho a la verdad, a la justicia, a la reparación y a la garantía de no-repetición. Se les dio la palabra y el espacio en la mesa de negociaciones, para que, a través de comités representativos de las asociaciones de víctimas, pudieran contar su versión del conflicto armado. “La firma del Acuerdo Final es una oportunidad para fortalecer los procesos de reparación que actualmente adelanta el Gobierno colombiano”, se dice en la página web del Alto Comisionado para la Paz, en su sección de Víctimas¹⁴. De hecho, Colombia es uno de los pocos países que inició la reparación de las víctimas —con muchas dificultades y tropiezos, es verdad— antes de la firma del acuerdo de paz. Este aspecto —integrar a las víctimas en el corazón del proceso—es, para los efectos de esta investigación, un punto clave, que analizaremos con detalle más adelante.

2.4.1 El embrionario proceso de paz con el ELN

Paralelamente al proceso con las FARC, el 30 de marzo de 2016, el Presidente de la República anunció la apertura de los diálogos con el otro movimiento guerrillero que aún

¹⁴ Para mayor información sobre el desarrollo del proceso de paz en Colombia, consultar la página web del Alto Comisionado para la Paz: <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/Paginas/inicio.aspx> [consultado el 02/05/16].

permanece activo militarmente en Colombia, el ELN, Ejército de Liberación Nacional. Por su reciente instalación y la poca información que de él existe en el momento de redactar este trabajo, le dedicamos la primera parte de este análisis.

Se firmó pues a finales de marzo 2016 un acuerdo macro que permitió dar inicio a las conversaciones públicas con el grupo guerrillero, que pretende, entre otras, la legalización del ELN como partido político, sin la utilización de las armas. La agenda para acabar la guerra ha sido pactada y contiene 6 temas de discusión:

- La participación de la sociedad en la construcción de la paz
- Democracia para la paz
- Transformaciones para la paz
- Víctimas
- Fin del conflicto
- Implementación de lo que se acuerde

Como en el proceso con las FARC, todos estos puntos se basan tanto en una alta participación de la ciudadanía y de las regiones más afectadas por el conflicto como en el reconocimiento de los derechos de las víctimas. Habría puntos de coordinación con la mesa de La Habana. Pero el Presidente Santos especificó claramente que los procesos llevados a cabo con una y otra guerrilla eran diferentes, por la naturaleza misma de cada organización. Sin embargo, el objetivo era el mismo: el fin del conflicto armado y la erradicación de la violencia en Colombia. El calendario para, en particular, la dejación de las armas de manera transparente de parte del ELN debe ser fijado como una condición absoluta para llegar a un posible acuerdo, insistió Santos, el Presidente de Colombia.

Frank Pearl ha sido nombrado jefe negociador del Gobierno, mientras que Nicolás Rodríguez Bautista, alias Gabino, comandante en jefe del ELN, está a la cabeza de la guerrilla.

Las negociaciones se están llevando a cabo en Ecuador, Venezuela, Chile, Brasil y Cuba. Hasta que la guerrilla no liberó a todos los secuestrados, no se instaló la mesa de diálogo. Eran siete las víctimas retenidas por la guerrilla, cuya liberación exigía el gobierno para iniciar la primera ronda de las negociaciones (El Tiempo, abril 28 de 2016). El gobierno, de su parte, debió también liberar a miembros del ELN retenidos en sus cárceles para que se integraran a las comisiones de discusión.

Reactivación de conversaciones con el ELN

El 8 de enero de 2017 el gobierno y el ELN programaron una nueva fecha de reunión para la reactivación de los diálogos con el objetivo de establecer maneras para comenzar la fase pública de las conversaciones (la cita estaba anunciada inicialmente para el 10 de enero); la reunión se llevó a cabo entonces el 12 de enero en Quito, Ecuador (Semana, enero 8 de 2017).

Los encuentros entre delegados del gobierno y del ELN “buscan establecer las bases para futuras negociaciones encaminadas a negociar una paz definitiva tal como lo hizo el gobierno con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)” (La República, enero 16 de 2017). Al día de hoy (septiembre de 2017), el gobierno y la guerrilla han pactado un cese al fuego bilateral entre el 1 de octubre y el 12 de enero, impulsado sobre todo por las instancias diplomáticas del Vaticano con motivo de la reciente visita del Papa Francisco a Colombia (septiembre de 2017).

2.4.2 El proceso de paz con las FARC

En el año 2012 se dio a conocer que una comisión de delegados de las FARC-EP y el gobierno nacional (Juan Manuel Santos, 2010-2014) habían iniciado, desde hacía varios meses, una primera fase exploratoria (en la más estricta reserva y confidencialidad), con el fin de dar apertura oficial a los diálogos de paz en la ciudad de La Habana, Cuba.

Este fue un gigantesco paso para lograr acuerdos después de los duros golpes propiciados por la administración anterior a la organización guerrillera. Tanto la guerrilla como amplios sectores de la opinión pública se mostraron inicialmente reacios a entablar dichas conversaciones, pues el incumplimiento de términos, entre otras circunstancias, había llevado al fracaso los intentos precedentes (González, 2014, p. 490), como se vio anteriormente.

Sin embargo, las FARC aceptaron que las negociaciones comenzaran, con Cuba y Noruega como garantes del futuro pacto. Así, el 26 de agosto del 2012 se llevó a cabo la firma histórica por las partes del “Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y verdadera”. En septiembre del mismo año se dio comienzo a la fase dos del proceso, dando inicio formal a las negociaciones de paz en La Habana entre el gobierno y las FARC. Su propósito: la terminación del conflicto para poder comenzar una fase de construcción de paz.

Los constantes enfrentamientos entre fuerza pública y subversivos empañaron el proceso de paz frente a una convulsionada opinión pública en los primeros dos años del mismo.

Estos hechos fueron aprovechados por los partidos de derecha más reaccionarios, liderados por el expresidente Álvaro Uribe, para formar una oposición contra el gobierno. Dicha inestabilidad generó una división política a lo largo del territorio nacional, exaltada por los medios de comunicación, que sellaría las elecciones presidenciales del 2014. Las campañas electorales estuvieron, en su mayoría, relacionadas con la paz. Para algunos sectores de la izquierda y del gobierno, era preponderante hablar de una continuidad en el proceso, mientras que la mayor parte de la derecha opositora insistía en sus discursos por un tratado “sin impunidad”. Aseguraban que el equipo de negociación de Juan Manuel Santos había sido demasiado flexible con las propuestas de penalización a los futuros guerrilleros desmovilizados. Este se convirtió en el *leitmotiv* del Centro Democrático en particular, el partido de Álvaro Uribe, hasta llegar a convocar en los últimos años varias marchas nacionales contra el proceso de paz, basadas en la supuesta impunidad del mismo contra las FARC.

Ahora bien, la oposición también criticó algunos puntos ya desarrollados, como el Fondo Nacional de Tierras, argumentando que favorecía a los guerrilleros, pues además de entregarles varios terrenos baldíos que—estima la derecha— volverán corredores para sus actividades ilícitas, acentúa las bases para una expropiación masiva que afectará la industria. El gobierno ha respondido que la entrega de tierras será para la restitución a campesinos y ciudadanos pobres azotados por la violencia, y que además, se echará mano de los territorios expropiados a narcotraficantes y criminales.

Lo que inicialmente había sido la esperanza de darle fin a una guerra de más de cincuenta años se vio (se ha visto) pues empañado por una gran polémica nacional, el lento desarrollo del proceso y el incumplimiento de algunos términos. La mencionada discusión política, sumada a una información incompleta de los diálogos, produjo que ciertos sectores de la opinión pública simpatizantes de la oposición de derecha especularan sobre el proceso. Un ejemplo de ello es la creencia de que el gobierno desarrolla una estrategia para darle apertura al “Socialismo del Siglo XXI” (o Socialismo Venezolano) en el país, asegurando que el Presidente Santos es miembro activo del Partido Comunista (Caballero, 2016), y calificando las “Conversaciones de La Habana”, como se le conocieron, como un proceso de sometimiento del gobierno a una guerrilla de carácter “castro-chavista”, en clara referencia a los movimientos de izquierda de Cuba y Venezuela y a sus dirigentes. Lo anterior pudo responder a la falta comunicación del gobierno al entregar los informes de la agenda o al mismo desinterés de la ciudadanía para rastrearlos, teniendo mucha responsabilidad en esto los medios de comunicación.

Las últimas elecciones presidenciales (2014), de las que salió triunfante Santos para su segundo mandato, marcaron una nueva pauta en el proceso. Para empezar, las FARC y el gobierno tomaron, cada parte de manera autónoma, una decisión de cese al fuego. En segundo lugar, se estableció una fecha límite, el 23 de marzo de 2016, para concluir las negociaciones y prepararse al llamado “post-conflicto”. No obstante, en dicha fecha las complejas negociaciones seguían estancadas. El gobierno y las FARC argumentaron que se habían precipitado al delimitar el tiempo que tomaba llegar a un acuerdo completo (Semana, marzo 23 de 2016).

2.4.3 Los ejes del proceso de paz con las FARC

El proceso de paz giró en torno a 6 ejes:

- Punto 1: Política de desarrollo agrario integral
- Punto 2: Participación en política
- Punto 3: Fin del conflicto
- Punto 4: Solución al problema de las drogas ilícitas
- Punto 5: Víctimas
- Punto 6: Implementación, verificación y refrendación.

2.4.3.1 Punto 1: Política de desarrollo agrario integral

Se acordó la creación de un Fondo nacional de tierras de distribución gratuita, con un subsidio integral y crédito especial para la compra de tierras. El acuerdo, basado en una Reforma agraria integral, hace hincapié en la formalización de la pequeña y mediana propiedad y la jurisdicción agraria, para proteger los derechos de propiedad de los campesinos. Con lo anterior se pretende que el gobierno supervise el lineamiento del uso del suelo para los programas de reconversión. También se acordó delimitar la frontera agrícola para proteger las áreas de interés ambiental, cerrando así el primer pilar del punto inicial del acuerdo. El segundo pilar son los programas especiales para el desarrollo, con aras de restaurar las zonas más afectadas por la guerra, y el tercero y cuarto punto son el establecimiento de un plan nacional para erradicar la pobreza y un sistema especial de seguridad alimentaria y nutricional (Alto comisionado para la paz, 2014, pp. 1-2).

“Lo que hemos convenido en este acuerdo será el inicio de transformaciones radicales de la realidad rural y agraria, con equidad y democracia”, aseguraron las partes. Al mismo tiempo, insistieron en la “actualización de la información rural para garantizar la seguridad jurídica de quienes se benefician del proceso”. El acuerdo en lo agrario, agrega el

comunicado, “está centrado en la gente, el pequeño productor, el acceso y distribución de tierras, la lucha contra la pobreza, el estímulo de la producción agropecuaria y la reactivación de la economía del campo” (Gómez, mayo 27 de 2013).

Este era uno de los puntos de mayor relevancia de la agenda de La Habana pues la tenencia de la tierra ha sido, históricamente en Colombia, el punto de la discordia y origen de numerosos y violentos conflictos.

2.4.3.2 Punto 2: Participación en política

Las conclusiones de este punto tienen algunas coincidencias con la desmovilización del M-19 y la posterior ampliación de partidos políticos. El acuerdo está construido sobre tres conceptos: el primero busca brindar una nueva apertura democrática a los desmovilizados que promueva la inclusión política como mecanismo para consolidar la paz, luego de la terminación del conflicto, con el fin de facilitar la creación de nuevos partidos políticos. Se insiste igualmente en la transparencia electoral, generando una cultura política participativa y tolerante.

El segundo pilar es una mayor participación ciudadana, dando garantías para la formación de nuevos movimientos sociales, además de fortalecer el derecho a la protesta, y la promoción de medios de comunicación regionales para publicitar los nuevos grupos, en el espíritu de la Constitución del 91:

Para ello se acordaron toda una serie de medidas: el desarrollo de una Ley de Garantías para las organizaciones y movimientos sociales; medidas para promover una cultura de tolerancia, no estigmatización y reconciliación; garantías para la protesta social, tanto para quienes se manifiesten como para los demás ciudadanos; promoción de espacios en medios de comunicación institucionales, regionales y comunitarios, para dar a conocer las actividades de las diferentes organizaciones de la sociedad civil; revisión de todo el sistema de participación ciudadana en los planes de desarrollo, en particular del funcionamiento de los Consejos Territoriales de Planeación; fortalecimiento de la participación en la construcción de políticas públicas y fortalecimiento del control ciudadano a la gestión pública mediante la promoción de veedurías y observatorios de transparencia en todas las regiones (Gómez, mayo 27 de 2013).

El tercer pilar —y la idea fundamental del fin del conflicto— es asegurar que se rompa para siempre el vínculo entre política y armas:

Todos quienes ejercen la política deben tener la seguridad que no serán víctimas de las armas. Para ello se acordó que el Gobierno establecerá un Sistema Integral de Seguridad

para el ejercicio de la Política en un marco de garantías de los derechos y libertades. Un sistema similar de garantías de seguridad para líderes de organizaciones y movimientos sociales y defensores de derechos humanos en situación de riesgo. Y se promoverá la discusión con amplia participación y la expedición de un Estatuto para la Oposición (Alto comisionado para la paz, noviembre 3 de 2013).

“Que nadie nunca más utilice las armas para promover una causa política. Y que quienes hayan dejado las armas para transitar a la política tenga todas las garantías de que no serán objeto de la violencia”, estipula este artículo del proceso de paz.

2.4.3.3 Punto 3: Fin del conflicto

Las partes comprometidas avanzaron en llevar a cabo gestos de desescalamiento del conflicto armado (como el acuerdo sobre limpieza y descontaminación del territorio de la presencia de minas antipersona y otros objetos explosivos) y en un cese al fuego bilateral antes de la firma definitiva del acuerdo. En este momento, a meses de haberse firmado éste, las FARC terminaron el programa de desminado del territorio nacional, han hecho entrega de sus armas a comisiones de la ONU, se han desmovilizado y constituyeron un partido político y de integración a programas de educación y de inserción laboral.

2.4.3.4 Punto 4: Solución al problema de las drogas ilícitas

Se consolidaron cuatro variables importantes para hacer frente al problema de las drogas en el territorio nacional: la sustitución y erradicación de los cultivos ilícitos, el consumo, el narcotráfico y los compromisos por adquirir.

En primer lugar, se fijaron las bases de un Nuevo Programa voluntario de Sustitución de Cultivos Ilícitos y Desarrollo Alternativo de alcance nacional que se estructura alrededor de la sustitución y erradicación de cultivos ilícitos, planeando una alianza entre los sectores populares y las autoridades para resolver los problemas de las comunidades sembradoras. Lo que se pretende es combatir la situación de pobreza que los impulsó a la siembra de cultivos ilícitos, en una lógica de integración territorial e inclusión social. Paralelamente se acordó una iniciativa contra el consumo de drogas, acompañada por una avanzada hacia la “rehabilitación” y la intervención social en los lugares más afectados por el flagelo que deja tras de sí el negocio de la droga. Así mismo, el gobierno se comprometió a intensificar la lucha contra el crimen organizado para mitigar la venta y circulación de drogas ilícitas en el territorio colombiano.

La lucha contra el crimen organizado producido por el narcotráfico es otro de los artículos del punto 4, comprometiéndose el gobierno a intensificar la lucha contra el tráfico de

estupefacientes. Finalmente las FARC aceptaron desvincularse con cualquier forma de participación en el delito de las drogas (Alto comisionado para la paz, 2014).

2.4.3.5 Punto 5: Víctimas

El apartado de las víctimas en la Agenda de la Paz es, quizás, el punto más delicado de La Habana, tanto así que las discusiones necesitaron la ampliación de mecanismos de participación en torno al conflicto.

Dentro de estos compromisos se incluyen trascendentales acuerdos como la creación de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición; la Unidad Especial para la Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas en el contexto y en razón del conflicto; la Jurisdicción Especial para la Paz y las medidas específicas de reparación. Todos estos componentes se han articulado dentro de un Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición, al que se vinculan también medidas de no repetición, precisando que sobre este último tema, aparte de la implementación coordinada de todas las anteriores medidas y mecanismos, así como en general de todos los puntos del Acuerdo Final, se implementarán medidas adicionales que se acordarán en el marco del Punto 3 — “Fin del Conflicto” de la Agenda del Acuerdo General (Acuerdo sobre las víctimas del conflicto, p. 2).

El Gobierno Nacional y las FARC-EP iniciaron los análisis asumiendo la “Declaración de principios” del 7 de junio de 2014, que sería la piedra angular de la discusión. Declaración “[...] que refleja ese compromiso con las víctimas y ha servido de brújula de las conversaciones para asegurar que la satisfacción integral de sus derechos a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición, esté en el centro del acuerdo” (Comunicado Conjunto #64, diciembre 15 de 2015).

La “Declaración de principios” gira en torno a dos ejes: 1. Sistema integral de verdad, justicia, reparación y no repetición; 2. Compromiso con la promoción, el respeto y la garantía de los derechos humanos (Comunicado Conjunto #64, diciembre 15 de 2015, p. 3). A partir de esta base temática, se avanzó en la construcción de un acuerdo lo más justo posible.

Diez puntos fueron tenidos en cuenta durante toda la discusión:

- Reconocimiento de las víctimas
- Reconocimiento de responsabilidad
- Satisfacción de los derechos de las víctimas
- Participación de las víctimas
- Esclarecimiento de la verdad

- Reparación de las víctimas
- Garantías de protección y seguridad
- Garantía de no repetición
- Reconciliación
- Enfoque de Derechos

Resarcir a las víctimas está pues en el centro del Acuerdo entre el Gobierno Nacional y las FARC. Este punto en especial permitió un acercamiento de las víctimas a la Mesa de Conversaciones de La Habana.

Más de 3.000 víctimas participaron en cuatro foros en Colombia organizados por las Naciones Unidas y la Universidad Nacional, y sesenta víctimas viajaron a La Habana para dar sus testimonios directos a la Mesa de Conversaciones y ofrecer sus recomendaciones, con el apoyo de la Conferencia Episcopal, las Naciones Unidas y la Universidad Nacional. Sin contar las más de 17 mil propuestas, que por diferentes medios, enviaron las víctimas y demás ciudadanos a la Mesa de Conversaciones. Además, 18 organizaciones colombianas de mujeres y 10 expertas en violencia sexual fueron oídas por la Mesa de Conversaciones en pleno (Comunicado Conjunto #64, diciembre 15 de 2015, p. 3).

Durante el desarrollo de los debates, se puso en marcha la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, la cual adelantó algunas consideraciones sobre el origen y causas del conflicto, al tiempo que desarrollaron reflexiones acerca de la permanencia del mismo en el territorio nacional. Además de la firma de medidas y protocolos para adelantar los programas de limpieza y descontaminación de los territorios de minas antipersonal (MAP), se tomaron acciones inmediatas humanitarias de búsqueda, ubicación, identificación y entrega digna de restos de personas dadas por desaparecidas en el contexto y con ocasión del conflicto.

La reivindicación de víctimas supone un terreno intrincado; por una parte, la oposición se pronunció pues, en su criterio, este punto debía haber sido concluido mucho antes (El Tiempo, marzo 30 de 2015). Paralelamente, las mismas víctimas criticaron el proceso y el eventual postconflicto, pues alegaban que el gobierno había sido muy indulgente en los castigos al grupo guerrillero, ya que éstos han estado vinculados a crímenes de lesa humanidad, y habían manifestado un compromiso endeble con la entrega de sus armas (El Tiempo, marzo 30 de 2015).

La discusión no era nueva. Recordemos que en los albores del proceso de paz, según publicación de la revista Semana (septiembre 15 de 2012), un gran porcentaje de colombianos mostraba su inconformidad con muchas de las que podrían ser las concesiones del Gobierno: 72 por ciento de los encuestados se oponía a que los líderes de la guerrilla participaran en política, el 78 por ciento estuvo en contra a aceptar que los

jefes subversivos no pagaran penas de cárcel y el 80 por ciento no estaba de acuerdo frente a la posibilidad de que los guerrilleros encarcelados en el exterior fueran liberados.

Por su parte, los voceros de los diálogos en La Habana del comité del Estado, Humberto de la Calle y Sergio Jaramillo, respondieron a sus contradictores que los diálogos eran un paso primordial a dar para conseguir la paz, ya que las negociaciones cumplían con los requisitos mínimos para el castigo de los transgresores, basándose en el marco de la Jurisdicción especial para la Paz, ente especialmente creado para el proceso de paz con las FARC y que basa su articulación en los preceptos verdad, la justicia, la reparación y la no repetición.

2.4.3.6 Punto 6: Implementación, verificación y refrendación

Los firmantes del acuerdo de paz se comprometieron con un cronograma de desarrollo de los puntos acordados sometido a la verificación por parte de comisionados de ambas partes y de organismos internacionales como la ONU, La Cruz Roja Internacional y representantes de países facilitadores del proceso. La refrendación de los acuerdos, para que tengan una existencia legal, quedó en manos del Presidente de las República y del Congreso, ante la imposibilidad de que hubiesen sido consagrados de manera directa por el pueblo en la consulta del plebiscito.

Este proceso, llamado del postconflicto, se encuentra en plena marcha (a septiembre de 2017). Lo que hemos visto los colombianos es que entre lo firmado y deseado y la realidad de su implementación hay un camino intrincado y riesgoso. Todas las fuerzas sociales convergen en una enorme discusión política, solo proporcional a la profundidad y extensión del conflicto. A menudo se escucha decir que es más fácil iniciar una guerra que terminarla.

Otro asunto relevante de mencionar es la reaparición del fenómeno paramilitar. Después de 2004, año en que se llevó a cabo el “Pacto de Ralito”, donde se desarticulaban ineficazmente las bandas paramilitares durante el gobierno de Álvaro Uribe, varios de los integrantes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) siguieron delinquiendo en grupos atomizados, sin reintegrarse a la vida civil. Esos grupos, que ya hemos mencionado, son llamados por los organismos no gubernamentales y el mismo Estado como BACRIM (acrónimo de “bandas criminales”). Estas organizaciones no luchan bajo una ideología clara, son mercenarios que se prestan al mejor postor. Las BACRIM han reiniciado sus actividades delictivas de ultraderecha, instaurando paros armados y matando líderes de izquierda en varios municipios de la nación¹⁵. La decisión inequívoca

¹⁵ El 7 de marzo de 2016, sicarios mataron a William Castillo en El Bagre, Antioquia. Era activista de derechos humanos, cercano a la Marcha Patriótica, y lideraba un movimiento que se opone a la minería a gran escala

del gobierno para acabar estas bandas ha sido una de las exigencias más firmes de parte de la guerrilla pues ésta imagina, con base en el exterminio de la Unión Patriótica, que sus miembros, reintegrados a la vida ciudadana, podrían ser asesinados. La resolución del conflicto con estos grupos al margen de la ley debe ser preponderante para llegar a término la implementación de los acuerdos.

2.4.4 Consideraciones finales sobre las víctimas

Como acabamos de ver, en reconocimiento de esta tragedia nacional, que ha dejado casi 8 millones de víctimas, se acordó que el resarcimiento de las víctimas debería estar en el centro de cualquier acuerdo y se incluyó en la agenda para la terminación del conflicto con las FARC y el ELN un punto especial sobre las víctimas.

“Ser víctima, es primero y ante todo, ser el sujeto pasivo de un violento impacto sobre la propia identidad”, dijo Ingrid Betancourt en la Fundación “Buen Gobierno” el 5 de mayo de 2016, durante el Foro “Reconciliación, más que realismo mágico”¹⁶. O como lo define más adelante, ser víctima es haber sufrido un proceso de deshumanización.

Deshumanización cuando, para referirse a ella, sus captores hablaban de “la cucha” por vieja, “la garza” por flaca, “la perra” por mujer, “la carga” por secuestrada. Deshumanización cuando el único contacto “humano” que tuvo por meses al estar encadenada a un árbol en los confines de la selva colombiana, secuestrada por las FARC durante 6 años y medio, era la radio que escuchaba todos los días, o el guerrillero que la observaba cuando se duchaba o iba al baño. El despeñadero de la deshumanización, como ella lo llama, alcanza sus límites infrahumanos cuando los guerrilleros pasan un día a lista a los rehenes. Los captores exigen que éstos respondan al llamado con un número. No un nombre. No una identidad. Un número.

Decíamos al inicio de este análisis que es de especial importancia que ambos procesos de paz integren a las víctimas en el corazón del proceso. Una agenda viable, medida, negociable, equilibrada y realista, que ha tenido como prioridad el derecho de las víctimas era indispensable para el éxito del proceso de paz con las FARC, en este país que lleva más

y a la ilegal en su región. La víspera, en plena cancha de fútbol en Soacha, Cundinamarca, desconocidos mataron a bala al joven comunista Klaus Zapata, comunicador social que colaboraba con publicaciones de izquierda y se había convertido en activista del proceso de paz. Una semana antes, el 1 de marzo, en el Cauca asesinaron a Maricela Tombé, líder campesina, en Tambo, quien era cercana al movimiento Congreso de los Pueblos, y en Popayán caía también bajo las balas Alexander Oime, líder indígena. Esta ola de crímenes cerró con la muerte en Arauca de Milton Escobar, también de filiación comunista. Esto solo para citar algunos de los nombres más recientes (Semana, marzo 12 de 2016).

¹⁶ Ver discurso completo en: <https://goo.gl/n7NboH>

de cincuenta años de cruenta guerra. Este ha sido un camino que, más que basarse en la conciliación (es decir, una cuerdo entre las partes), se ha construido en base a *la reconciliación* (hacer las paces).

Pues es precisamente este punto, el de la reconciliación, —que significa el “restablecimiento de la concordia y la amistad entre dos o más partes enemistadas” (Wikipedia)—, el más importante para los propósitos de esta investigación. Lleva implícita la noción *del otro*. Acepta que el dolor es el de todo un país, que el dolor no es exclusivo de un bando o de otro, es el camino inicial hacia la conciliación y la reconciliación. Escuchar a las víctimas y a los victimarios, tener en cuenta al otro, acercarse a todas las versiones del conflicto, permite la rehumanización para víctimas como Ingrid Betancourt y las demás millones de ellas. Exige un reconocimiento *individual* del dolor de las víctimas, y de las 8 millones de sus historias. Y acepta que no hay una verdad oficial sino una multiplicidad de verdades, a imagen de la Comisión de la verdad establecida en Argentina en 1984 (CONADEP), proceso en el que Ernesto Sábato se encargó de la redacción del informe de casi 500 páginas donde se consignaron esas otras versiones de la Historia, en paralelo a las de la dictadura. Proponer un proceso de paz sobre la base de la reconciliación es, como veremos más adelante, el terreno abonado para el desarrollo de la paz imperfecta y el empoderamiento pacifista.

En el proceso de empoderamiento de las víctimas y de su revisibilización, son ellas quienes deben determinar los límites de lo aceptable en términos de reparación para iniciar el proceso de reconciliación.

Como dice Vicent Martínez,

Necesitamos anclarnos en puntos seguros en un medio tormentoso y cambiante, desde el cual discutir la mejor manera de satisfacer las necesidades de la humanidad. Pero, además, aprendemos que estos anclajes no deben ser realizados una vez más por los poderosos, sino por las víctimas, los excluidos y los silenciados (Martínez, 2000, p. 81).

Partir de las víctimas, los excluidos y los silenciados hace pues que éstas no sean las consideraciones finales sobre las víctimas, sino por el contrario, las que anuncian un nuevo alba para Colombia.

2.5 Hechos relevantes tras la firma del acuerdo de paz

Septiembre 2016

Apoyo internacional

El país inició el mes de septiembre con la promesa del final de la guerra, esperanza a la par en frágil equilibrio con la desazón fomentada por los promotores del “No”. El 1 de septiembre, la Corte Penal Internacional publicó una declaración redactada por la fiscal gambiana Fatou Bensouda, respaldando el Acuerdo Final de Paz y resaltando la conclusión de las negociaciones como “un logro histórico para Colombia y para el pueblo colombiano, cuyas vidas se han visto profundamente afectadas por el conflicto armado de 52 años” (*Office of the Prosecutor*, septiembre 1 de 2016).

Bensouda destacó en este mismo documento la importancia de “una auténtica rendición de cuentas” para aprovechar al máximo los beneficios de la paz. Además resaltó satisfecha la determinación del acuerdo para poner fin a la impunidad de los actores de crímenes de lesa humanidad y crímenes de guerra, logrando así restarle legitimidad a una de las acusaciones con más peso en la campaña por el No. Por otra parte, es importante recordar que ya en febrero de 2015 Koffi Annan, exsecretario general de la ONU y Premio Nobel de la Paz 2001, había advertido en una rueda de prensa en La Habana junto a los jefes negociadores del gobierno colombiano y de las Farc que:

La Corte Penal Internacional tiene la norma de que si el gobierno involucrado, en este caso el gobierno colombiano, no soluciona los asuntos de justicia, no establece un tribunal [...], la CPI interviene (ElPaís.com.co, febrero 27 de 2015).

Por otro lado, el 8 de septiembre el expresidente Álvaro Uribe y los tres precandidatos presidenciales del Centro Democrático, Iván Duque, Carlos Holmes Trujillo y Óscar Iván Zuluaga, apelaron en una carta pública a los entonces candidatos a la presidencia de los Estados Unidos, la demócrata Hillary Clinton y el republicano Donald Trump, manifestando preocupación por las consecuencias de los acuerdos de La Habana, que podrían convertir a Colombia en una “segunda Venezuela” (Semana.com, septiembre 8 de 2016). La intención, según se redactó en la carta, era transmitir a los candidatos presidenciales de Estados Unidos las preocupaciones e invitar a su reflexión con el fin de proteger la democracia, su vigor económico, la justicia y la reconciliación. Sin embargo, ni Clinton ni Trump respondieron públicamente.

Comisión de Implementación, Seguimiento, Verificación del Acuerdo Final de Paz y de Resolución de Diferencias

Siguiendo en la línea de la implementación correcta del acuerdo, el 7 de septiembre de 2016 se anunció por medio de un comunicado en La Habana la puesta en marcha de la Comisión de Implementación, Seguimiento, Verificación del Acuerdo Final de Paz y de Resolución de Diferencias (CSVV) para el acuerdo final de paz, con el propósito de comenzar el trabajo acordado en el marco del punto 6 del acuerdo final (Gobierno Nacional de Colombia y FARC-EP, septiembre 7 de 2016), que señala que tras su firma se daría inicio a la implementación de todos los puntos acordados (ElPais.com.co, agosto 24 de 2016).

El comunicado conjunto sobre la CSVV habló del comienzo de la preparación logística para el funcionamiento de las Zonas Veredales Transitorias de Normalización (Zonas de concentración de los guerrilleros) y Puntos Transitorios de Normalización. Al mismo tiempo avanzó el proceso de identificación de los integrantes de la Delegación de las FARC en el consulado de Colombia en La Habana. La duración de la Comisión está estimada para ser hasta de diez años con posibilidad de prórroga.

Desmovilización de menores

Por otra parte, en septiembre se dio inicio a la salida de los menores de edad de los campamentos de las FARC, aunque el grupo guerrillero había manifestado que los menores “quedarían incluidos en la reincorporación de la totalidad de integrantes de nuestra organización, pero recibirán una atención diferenciada” (Zona Cero, agosto 29 de 2016). En un comunicado de prensa del 10 de septiembre el Comité Internacional de la Cruz Roja confirmó el recibimiento de los primeros ocho menores por parte de una misión integrada por personal médico del CICR y dos delegados de las organizaciones sociales que hacían parte de la Mesa Técnica, para posteriormente ser trasladados a un lugar transitorio de acogida, donde fueron recibidos por personal de UNICEF (CICR, septiembre 10 de 2016).

Es pertinente recordar que el 29 de agosto de 2016, el alto comisionado para la paz, Sergio Jaramillo, afirmó que las FARC debían entregar un listado de todos sus miembros armados en los frentes, incluyendo menores de edad, para poder acceder a todos los beneficios del acuerdo. “El jefe negociador de las FARC, alias ‘Iván Márquez’, cifró entonces en 21 los menores de 15 años que en ese momento estaban en campamentos y aseguró que en los últimos dos años ya sacaron más menores de sus filas”, mientras que el gobierno colombiano “elevó a 170 el número de menores en las filas de la insurgencia” (Semana.com, agosto 29 de 2016).

Dos grandes eventos

Además, el mes de septiembre de 2016 contó con dos grandes eventos previos a los de la entrega y firma del acuerdo de paz: entre el 17 y el 23 de septiembre se llevó a cabo la X y última conferencia de las FARC, y del 19 al 21 de septiembre se realizó la II Cumbre Nacional de Mujeres y Paz.

La primera se celebró en San Vicente del Caguán. En una declaración oficial (FARC-EP, septiembre 23 de 2016), se afirmó que tras la discusión sobre los acuerdos, la conferencia determinó aprobarlo en su totalidad e instruir a todos sus miembros para que lo pactado sea acogido y respetado. Aseguró también que el acuerdo contenía “los mínimos necesarios para dar continuidad por la vía política a nuestras aspiraciones históricas por la transformación del orden social vigente”, continuidad que se concretaría con la creación de un nuevo partido político a más tardar en mayo de 2017 si se implementaban los acuerdos.

Según Blu Radio, algunas de las charlas dirigidas a periodistas fueron “Lucha por la tierra y la paz”, “Historia de las FARC, 52 años”, “Lucha de las mujeres por la paz” y “Paz con medio ambiente y los recursos naturales”, “probablemente con la intención de comenzar a posicionar su mensaje en una sociedad a la que pedirán el voto tras dejar las armas y convertirse en partido político” (Bluradio, septiembre 23 de 2016). Cabe destacar que la X Conferencia Nacional Guerrillera, al contrario de las nueve anteriores, no se celebró en la clandestinidad (Corporación Nuevo Arcoíris, septiembre 26 de 2016).

La II Cumbre Nacional de Mujeres y Paz, por su parte, se llevó a cabo en Bogotá. La primera cumbre se había celebrado en 2013 con la participación de más de 400 mujeres de 30 departamentos de Colombia y había concluido con el surgimiento de una alianza entre nueve “organizaciones, redes y plataformas de mujeres que se articularon con el fin de incidir en la Mesa de Conversaciones de La Habana, participación que les corresponde, como sujetas de derecho, y como población fundamental en la construcción de la paz; la Cumbre de 2013 contribuyó a la creación de la Subcomisión de Género de la Habana, a la que fueron invitadas a participar en varias ocasiones las representantes de la cumbre para que sus propuestas fueran incluidas en el acuerdo general (ONU, septiembre 19 de 2016).

El énfasis temático de la primera Cumbre había sido el punto 6 de la agenda general, es decir, la implementación, verificación y refrendación del acuerdo (Cumbre de Mujeres y Paz). La segunda Cumbre convocó “a cerca de 500 mujeres para subrayar la importancia de la participación de las mujeres en la refrendación, verificación e implementación de los mecanismos” del acuerdo general (ONU Mujeres Colombia, septiembre 20 de 2016).

Durante los tres días que duró la Cumbre, “las mujeres diversas concluyeron que la paz es necesaria para defender la vida, garantizar la participación, el goce efectivo de los derechos de las mujeres y su representación activa” (Secretaría Distrital de la Mujer). Al final del evento se consignaron nueve puntos en un manifiesto (Participantes de la II Segunda Cumbre Nacional de Mujeres y Paz, septiembre 21 de 2016).

Firma del acuerdo

Con este tipo de eventos y noticias, el ambiente era optimista. Sin embargo, en medio de la expectativa por la firma del acuerdo final, la tensión entre partidarios a votar por el “Sí” o por el “No” en el plebiscito del 2 de octubre era palpable tanto en los espacios de discusión como en la cotidianidad de los colombianos. Antes de la firma del acuerdo se produjeron más de trece asesinatos de líderes regionales que hacían pedagogía para promover el Sí, lo cual aumentó la tensión existente.

En este contexto fue entregada una copia del Acuerdo Final de Paz al Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en Nueva York, el 21 de septiembre (ElTiempo.com, septiembre 21 de 2016). Cinco días después, el 26 de septiembre en Cartagena, ante el secretario general de las naciones unidas Ban Ki-moon, 13 presidentes latinoamericanos, 27 cancilleres, y 2.500 invitados que incluían víctimas del conflicto, Santos y Rodrigo Londoño, máximo jefe de las FARC, firmaron la paz.

Durante la ceremonia, Rodrigo Londoño pidió perdón a las víctimas en nombre de la guerrilla, y ratificó su intención de seguir combatiendo por sus ideales pero a partir de ese momento con palabras como armas. Santos, por su parte, dio la bienvenida al grupo guerrillero a la democracia. En sus respectivos discursos, ambos líderes hablaron con respeto del otro, Londoño afirmando encontrar en el presidente “un valeroso interlocutor, capaz de sortear con entereza las presiones y provocaciones de los sectores belicistas”, y Santos reconociendo “que fueron dignos negociadores en la mesa de conversaciones, y que trabajaron con seriedad y voluntad, sin las cuales hubiera sido imposible llegar a este momento” (ElTiempo.com, septiembre 27 de 2016).

Octubre 2016

Plebiscito

Seis días después de la firma del acuerdo final, el 2 de octubre, trece millones de colombianos participaron del plebiscito refrendatario del acuerdo de paz, respondiendo “Sí” o “No” a la pregunta *¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?* Según las estadísticas de la Registraduría Nacional del Estado Civil, el 50,21% de los votantes no apoyaron el acuerdo, mientras que

el 49,78% votaron por el Sí. Este resultado —inverosímil o por lo menos inesperado para muchos colombianos— implicó que el acuerdo no podía ser aprobado y su implementación inmediata no podía llevarse a cabo.

En los lugares del país más directamente afectados por el conflicto ganó el Sí. Adicionalmente, el día del plebiscito se registró la tasa de abstención electoral del 63%, la más alta en décadas, y no hay que olvidar que “mientras el conflicto está en las zonas rurales, la mayoría de los votantes se encuentran en las ciudades” (Miranda, octubre 3 de 2016). Una de las razones para el predominio del No fue el resentimiento de los colombianos luego de más de 50 años de violencia y el rechazo a que las FARC tuvieran un espacio político como garantía de los acuerdos e impunidad para crímenes de guerra.

Por otro lado, la religión en Colombia, en especial la iglesia cristiana evangélica, jugó un papel fundamental para la convocatoria de partidarios del “No” a las urnas. Este grupo en particular, que cuenta con al menos diez millones de feligreses, creía que el acuerdo final amenazaba su concepto de familia (un hombre y una mujer), por ejemplo, “cuando se habla de equilibrar los valores de la mujer con los de los grupos LGTBI”, según el presidente de la Confederación Evangélica de Colombia Edgar Castaño (Cosoy, octubre 5 de 2016). O como lo interpretaron algunos defensores del Sí, “ellos compraron la falsedad de que en los acuerdos había una 'ideología de género' [...] Prácticamente todas las iglesias cristianas evangélicas se dedicaron en sus sermones a atacar el proceso de paz con ese argumento”. La iglesia católica colombiana, por su parte, incentivó la participación ciudadana en el plebiscito e invitó a la lectura del acuerdo, pero no promovió ninguna de las dos posturas pese a la posición del papa Francisco a favor del “Sí”.

Por otro lado, se desató una gran polémica generada a raíz de la revelación del gerente de campaña del “No” del Centro Democrático, Juan Carlos Vélez, quien en una entrevista declaró que ella se había basado en dejar de explicar los acuerdos y distribuir mensajes de indignación principalmente en redes sociales, pensados para cada estrato o grupo social (ElPais.com.co, octubre 6 de 2016). El Centro Democrático negó la manipulación de la que habló Vélez, y días después el gerente de campaña renunció a su puesto y a su partido político.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que la gran mayoría de los votantes por el “No” querían la paz, pero no como los acuerdos lo planteaban. En una entrevista con la BBC, Victor G. Ricardo (quien había encabezado las negociaciones del gobierno con las FARC durante el gobierno de Andrés Pastrana), afirmó que “el No al plebiscito no es un no a la paz, ni se puede considerar así. Hay que hacer una sumatoria que permita que la terminación del conflicto goce de un mayor respaldo”.

Así pues, la sorpresa e incertidumbre ante la victoria del “No” desató en las primeras horas luego de la votación una cantidad de movilizaciones pacíficas tanto a nivel nacional como internacional. En Cali, Bogotá, Barranquilla, Cartagena, Pereira y Medellín miles de ciudadanos salieron a las calles el 5 de octubre para pedirle al presidente y a las FARC que no dejaran morir el acuerdo y que mantuvieran el cese bilateral al fuego (Molano, octubre 6 de 2016). Como respuesta a esto, el gobierno colombiano y los líderes de las FARC confirmaron su intención de mantener el diálogo y el cese al fuego, además de abrir negociaciones con representantes del “No” (BBC Mundo, octubre 3 de 2016).

Manifestaciones para la inclusión

El apoyo de gran parte de Colombia hacia el presidente Santos y el proceso de paz, incluso por parte de sus opositores, se hizo evidente en la nueva etapa de reuniones y negociaciones abierta para la modificación de los acuerdos.

El 7 de octubre de 2016 varias organizaciones de mujeres y personas LGBTI publicaron una declaración expresando que su compromiso seguía siendo la paz, reafirmando su respaldo a los esfuerzos del gobierno y las FARC, y exigiendo no ser excluidas del acuerdo final (Humanas.org, octubre 7 de 2016). El 12 de octubre, además, se llevó a cabo la “Marcha de las flores” en Bogotá, donde miles de colombianos entre indígenas, víctimas del conflicto y estudiantes manifestaron sus deseos de paz y respeto, haciendo un homenaje a las víctimas mediante un corredor humano lleno de flores blancas (Publimetro Colombia, octubre 13 de 2016).

El 21 de octubre, representantes de 109 organizaciones de mujeres se reunieron con el presidente en Bogotá para conocer los detalles del nuevo proceso de negociación del acuerdo, después de que muchos de los promotores del “No” insistieran en la exclusión del enfoque de género del acuerdo final; durante el evento Santos reafirmó que ya estaban a punto de iniciar el proceso (Presidencia de la República, octubre 21 de 2016).

Por otra parte, el 25 de octubre Santos inició una serie de reuniones con promotores del No con el fin de presentarles las distintas propuestas de ajustes al acuerdo final antes de llevarlas a la mesa de negociación con las FARC la siguiente semana. En efecto, el 28 de octubre las delegaciones del gobierno y las FARC publicaron un comunicado tras reuniones realizadas en La Habana para informar que las propuestas de distintos sectores de la sociedad estaban siendo discutidas y muchas de ellas incorporadas a los textos del nuevo acuerdo (Gobierno Nacional de Colombia y FARC-EP, octubre 28 de 2016).

Noviembre 2016

Nuevo acuerdo final de paz

En medio de reuniones entre organizaciones sociales (de mujeres, derechos humanos, personas LGBTI, jóvenes, estudiantes, afrocolombianos, indígenas, etc.), las FARC y el gobierno colombiano a principios de noviembre fue aprobado el nuevo acuerdo final, afirmando que contiene los elementos esenciales para la construcción de una paz estable y duradera, y señalando los puntos que definitivamente no pueden ser modificados en la nueva versión. “Es el mejor acuerdo posible”, afirmó el jefe de la delegación colombiana Humberto de la Calle.

La última versión del acuerdo presentada a Colombia contiene modificaciones fundamentales como precisiones en “las características y mecanismos de la restricción efectiva de la libertad”, fijación de “espacios territoriales específicos para el cumplimiento de las sanciones”, presentación de un inventario de bienes y activos por parte de las FARC durante el periodo de dejación de armas para ser destinados a la reparación material de víctimas, definición de lo que se entiende por enfoque de género reconociendo que “el conflicto ha impactado de manera diferenciada a la mujer y que, en consecuencia, se requieren acciones distintas y específicas para restablecer sus derechos”, entre otros. Se hace mención particular también al llamado de los sectores religiosos promotores del No, estipulando que en la implementación de los acuerdos se deberá respetar la libertad de cultos y robusteciendo el papel de la familia y los grupos religiosos (La W, noviembre 13 de 2016).

Juan Manuel Santos y Rodrigo Londoño firmaron el nuevo acuerdo el 24 de noviembre en el Teatro Colón de Bogotá. En su discurso, Santos reconoció que el nuevo acuerdo es mejor que el firmado en septiembre, “porque recoge las esperanzas y las observaciones de la inmensa mayoría de los colombianos. Del 50% de los que votaron Sí y de un importante porcentaje de los que votaron No” (Cárdenas, noviembre 24 de 2016).

Con 205 votos a favor y 0 en contra (tal vez porque los opositores optaron por irse antes de la votación) sumados los votos de Senado y Cámara, el 30 de noviembre fue refrendado en el Congreso de la República el nuevo acuerdo final. Durante la refrendación, Humberto de la Calle insistió en la pronta implementación de lo acordado, calificando la situación del cese al fuego del momento como “frágil” (ElTiempo.com, diciembre 1 de 2016).

Cese al fuego

Otro de los acontecimientos importantes del mes fue el inicio, el 7 de noviembre, del trabajo del Mecanismo de Monitoreo y Verificación (MM&V) del cese al fuego y de hostilidades bilateral y definitivo, compuesto por el gobierno, las FARC, y coordinado por la Misión de la ONU en Colombia, con el apoyo del Comité Internacional de la Cruz Roja.

Tanto el gobierno como las FARC reiteraron su compromiso del cese al fuego (UNMmissions.org, noviembre 4 de 2016).

Para realizar el trabajo de MM&V la guerrilla se está ubicando en unos puntos de pre-agrupamiento, para garantizar y preservar el cese al fuego y la seguridad de la población civil, la de los integrantes de la Fuerza Pública y las FARC-EP. Durante la conferencia de prensa se precisó que cualquier ciudadano puede presentar quejas o inquietudes directamente al MM&V, sin que inste ninguna instancia de mediación (UNMissions.org).

Diciembre 2016

Día “D”

El primer día del último mes del 2016 queda en la memoria de los colombianos con el nombre de día “D”, el inicio del proceso de desmovilización y dejación de armas, según los términos del acuerdo. El 1 de diciembre marcó el comienzo de la fase de implementación del proceso de paz, con la instalación de la Comisión de Seguimiento, Impulso y Verificación de la implementación del Acuerdo Final y el Consejo Nacional de Reincorporación. Además, en el día “D” comenzó a correr el cronómetro para la dejación de armas durante el transcurso de los siguientes 180 días en tres etapas: entrega del 30%, luego otro 30% y por último el 40% restante; también se dio inicio a la instalación de las zonas de concentración y el agrupamiento de los combatientes de las FARC en ellas (TeleSUR, diciembre 1 de 2016).

Además, el día fue marcado por la entrega del Premio Nacional de la Paz a las delegaciones del gobierno y las FARC por su labor cumplida en la firma del acuerdo, en reconocimiento a la perseverancia, seriedad y abnegación con la que trabajaron hasta lograr poner fin al conflicto (TeleSUR, diciembre 2 de 2016).

Premios

Premio Nobel de la Paz

Un importante reconocimiento a destacar fue la entrega del Premio Nobel de la Paz al presidente Santos. En medio de la inquietud de los colombianos y la planeación de los próximos pasos a seguir por el gobierno y las FARC, el Comité Noruego del Premio Nobel de Paz anunció sorpresivamente que le otorgaría el premio al presidente Santos como un respaldo internacional al proceso de paz en Oslo, Noruega, el 10 de diciembre.

La vicepresidenta del Comité Noruego del Nobel, Berit Reiss-Andersen, destacó la valentía de Santos por tomar la iniciativa de los diálogos de paz y perseverar, incluso ante los resultados negativos del plebiscito del 2 de octubre. Además, Reiss-Andersen confesó que

hubo quienes opinaron que tal vez deberían esperar un año para cerciorarse de si el proceso de paz prosperaba, pero que en opinión del Comité no había tiempo que perder.

Todo lo contrario, el proceso de paz se encontraba en un peligro inminente de fracasar y necesitaba todo el apoyo internacional que podía recibir. Además, estábamos nosotros completamente convencidos de que usted, señor Presidente, siendo el líder más elevado de Colombia, tenía que ser el que haría avanzar el proceso de paz (ElTiempo.com).

El comité afirmó que:

Esta recompensa también tiene que ser vista como un homenaje al pueblo colombiano, que pese a las grandes pruebas y los abusos que ha sufrido, no abandonó la esperanza de una paz justa, y para todas las partes que han contribuido al proceso de paz. El homenaje es sobre todo para los seres queridos de las innumerables víctimas de esta guerra civil (Portafolio.co).

Santos recibió el premio en nombre de las víctimas del conflicto y se lo dedicó a los negociadores. Reconoció además que el galardón le dio el impulso para superar la evidente polarización que vivió el proceso de paz luego del plebiscito (ElTiempo.com, diciembre 10 de 2016).

Además, el 17 de diciembre Santos recibió otra condecoración: la “Lámpara de la Paz” entregada en la Basílica Papal de San Francisco de Asís, en Italia, por sus esfuerzos en pro de la paz y la reconciliación. Al igual que el Nobel, el mandatario recibió este premio en nombre de las víctimas, convirtiéndose en una “embajador de la paz”, y le agradeció al papa Francisco por su respaldo y bendición al nuevo acuerdo (Semana.com, diciembre 17 de 2016).

Fast Track

El 28 de noviembre el Congreso recibió una petición para permitir el uso del *fast track*, mecanismo que autoriza que leyes y actos legislativos se tramiten en cuatro y no en ocho debates, pero bajo la condición de que sólo podría ser usado por vía de la refrendación popular (Semana.com, noviembre 28 de 2016).

El 10 de diciembre, líderes de varias organizaciones sociales radicaron más de 50 mil firmas virtuales ante la Corte Constitucional para respaldar el *fast track*, con el objetivo de “acelerar la implementación de los nuevos acuerdos y poner fin de una vez por todas al conflicto armado” (RCN Radio, diciembre 12 de 2016).

Tres días después el tribunal constitucional aprobó el mecanismo justificando que las FARC necesitan normas urgentes para tener seguridad política en lo acordado (como las leyes de amnistía); en caso de haber ambigüedad, la guerrilla podría pensar que no les

iban a cumplir con lo pactado, lo cual atentaba contra el cese al fuego y hostilidades, uno de los mayores logros del proceso (ElTiempo.com, diciembre 13 de 2016).

El *'fast track'* es clave para que el Gobierno pueda implementar el nuevo acuerdo de paz con las Farc, modificado después de que ganó el 'No' en el reciente plebiscito. Es decir, que este mecanismo permitirá la reducción de los tiempos en los que el Legislativo tramitaría las normas necesarias para implementar el acuerdo con la guerrilla (ElTiempo.com).

Deserción de cinco mandos de las FARC

En un comunicado del 13 de diciembre, las FARC explicaron que cinco jefes que operaban en la región del Guaviare habían sido expulsados por “entrar en contradicción” con la línea político-militar de la organización. En cuanto a los combatientes bajo el mando de estos cinco líderes, las FARC hizo un llamado para que “se aparten de la errada decisión que han tomado sus jefes inmediatos y regresen a las filas de las FARC donde serán acogidos por sus camaradas” (Semana.com, diciembre 13 de 2016).

Estas deserciones se pueden deber, según Semana.com (diciembre 17 de 2016), al cambio radical que puede implicar el cese al fuego y a las actividades delictivas para muchos guerrilleros a nivel personal, que veían en ello más ganancias que pérdidas. Como otras explicaciones posibles, la revista planteó que la incertidumbre política a raíz de la victoria del No en el plebiscito

[...] acrecentó la desconfianza de las bases de las Farc en los acuerdos de paz. El miedo a que los asesinen, a que el Estado no cumpla, que no haya seguridad jurídica o que los beneficios del acuerdo de paz resulten insignificantes para sus vidas es muy fuerte en algunos guerrilleros.

La tercera explicación planteada tiene que ver con los mandos medios de las FARC. “El mando medio típico de las Farc supera los 40 años, lleva por lo menos 20 en la guerrilla, es un campesino sin educación, por lo general, arrogante, pues ha sido dios y ley en el territorio, y tiene un estatus económico mejor que el de los combatientes rasos”. Estos combatientes, que probablemente tendrán que responder ante la justicia transicional por crímenes de guerra o de lesa humanidad, no cuentan con tantas garantías e incentivos económicos para la reincorporación como las que recibirán los miembros de la élite de las FARC y los soldados de base. “Los mandos medios son el eslabón más crítico del reciclaje de la violencia, y en el caso de las Farc, si no se actúa pronto, el riesgo es inminente”.

Enero 2017

Cuando los verificadores bailan con los excombatientes

El episodio más difundido en los medios durante los primeros días del 2017 fue el relacionado con un video grabado en el ambiente festivo de año nuevo, que muestra a observadores de las Naciones Unidas bailando con excombatientes de las FARC en el corregimiento de Conejo. El hecho fue rechazado por sectores de la oposición, pues “desvirtúa el profesionalismo y la neutralidad que deben caracterizar, en todo momento, al equipo que hace parte del Mecanismo Tripartito de Monitoreo y Verificación del Cese del Fuego y de Hostilidades Bilateral y Definitivo y Dejación de las Armas, en cumplimiento del mandato de la Misión Política encomendada por el Consejo de Seguridad”, según la embajadora de Colombia, María Emma Mejía, ante el general adjunto para asuntos políticos de la ONU, Jeffrey Feltman (Semana.com, enero 4 de 2017).

El diplomático, por su parte, estuvo de acuerdo en considerar el comportamiento “inapropiado” y que “no refleja los valores de profesionalismo e imparcialidad de las Naciones Unidas” necesarias para la implementación de las tareas de la Misión y el apoyo al proceso de paz. Manifestó además “que la Misión ya concluyó una investigación al respecto y pronto se anunciarán medidas que cuentan con el pleno respaldo de la organización”. Poco tiempo después, la ONU retiró a los oficiales del MM&V y los envió de vuelta a sus países de origen (Semana.com, enero 5 de 2017).

En la otra cara de la moneda, el 4 de enero, mediante un comunicado, la junta de acción comunal y dirigentes de organizaciones sociales de Conejo consideraron la polémica como “injustificada”, y exaltaron el proceso de paz como “una bendición que nos devuelve la esperanza [...] Desde este territorio tan alegre y festivo nos duele que algunos medios estén juzgando a los miembros de la ONU por unirse a la alegría y el festejo, no solo por la llegada del año nuevo, sino por el fin de una larga guerra”.

El 5 de enero, a través de un comunicado, el bloque de las FARC involucrado en la polémica anunció que se retiraba del componente del mecanismo de Monitoreo y Verificación en el corregimiento hasta que la ONU enviara una delegación “que clarifique el despido de su personal ‘bajo el argumento de ser un hecho inapropiado y hostil el acto de compartir e integrarse con las comunidades, los guerrilleros y sus familiares’”. Además, calificaron el hecho de que le hicieran caso a un fragmento de video, donde se cataloga a las FARC de terroristas, como ofensivo. La ausencia temporal del MM&V en la zona la ponía en riesgo inminente, pues ante cualquier incidente que pudiera suceder no contarían con una forma de control y confirmación de los hechos.

2.6. El conflicto armado en Colombia en los siglos XX y XXI y su representación en el arte

Artistas colombianos: Miradas de violencia

Sería objeto de una investigación aparte hacer un inventario crítico de las obras que desde los diferentes campos del arte han asumido como referente (explícito o no) el conflicto político y la violencia social que ha venido viviendo Colombia. La guerra, que tanto ha marcado la vida de los colombianos por lo extensa y lo sangrienta, por el número tan elevado de víctimas (mortales y de todo tipo) que ha producido, es una realidad presente de forma permanente en la vida cotidiana y en el imaginario de los habitantes de este país.

Es muy probable que ningún colombiano actualmente vivo no haya sido testigo o víctima, directa o indirecta, de alguna de las formas de violencia que ha debido soportar este país. Las expresiones artísticas que reflejan esta guerra son incontables, y se materializan en todas los campos creativos: la música, la danza, el teatro, la pintura, el cine, el documental, la escultura, la literatura, etc. Quizás los artistas más conocidos de esta manera de expresar el conflicto sean Gabriel García Márquez, cuya novela *Cien años de soledad* narra la historia de una familia —los Buendía— con el trasfondo siempre presente de las guerras colombianas de comienzos del siglo pasado, y Fernando Botero, pintor y escultor, creador de una obra donde la violencia es un tema recurrente. Pero muchos otros artistas, en todos los campos del arte (sería irrelevante en este trabajo hacer un listado en extenso de sus nombres) se han ocupado de este tema lacerante. Obras como de Carlos Gaviria, Lisandro Duque y Oscar Campo en el cine y en documental; de William Ospina, Fernando Vallejo y Gustavo Álvarez Gardeazábal en literatura; de Enrique Buenaventura y Santiago García en teatro pueden ser ejemplos de lo que se está argumentando. Por supuesto, un enfoque como el presentado aquí no incluye las innumerables expresiones afiliadas al arte popular que toman la guerra y la violencia que le es inherente como sus temas de trabajo; la música popular, por ejemplo, cuyas composiciones manifiestan la extrema sensibilidad de la gente frente a todos los problemas de la vida cotidiana, entre los cuales está, desde luego, el de la guerra.

Dado el panorama tan amplio y diverso, este apartado de la investigación se ocupará sólo de hacer una somera relación de los artistas plásticos (y sus obras más notables), de los dramaturgos teatrales y algunos coreógrafos que han asumido la guerra y la violencia como referentes de su producción. Muchos lo han hecho de manera directa, otros de una forma elíptica, pero en todos los casos la violencia opera como un núcleo que atrae con fuerza inaudita el desarrollo de sus obras.

Débora Arango (1907-2005) fue una pintora y acuarelista de la ciudad de Medellín, icono de la historia del arte colombiano del siglo XX. Desde su postura como mujer hace una mirada crítica a la sociedad transgrediendo los moralismos de la época. Su tema de interés era lo cotidiano, y desde ahí evocaba lo marginal, la prostitución, la pobreza y las problemáticas sociopolíticas del país. Su obra era catalogada como obscena.

Pedro Nel Gómez (1889-1984), un reconocido muralista influenciado por el muralismo mexicano de Diego Rivera. Se desarrolló en el campo de la pintura, la escultura y la ingeniería civil. Su trabajo estaba comprometido con lo popular.

Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1990). Su interés se centraba en la figura humana y la naturaleza muerta, no le importaba lograr un academicismo pictórico. Parte de sus temáticas interpretaban conflictos sociales.

Alejandro Obregón (1920-1992). Hijo de madre española y padre colombiano, viajó por Europa y Estados Unidos, experiencias que marcaron su vida como pintor. Obregón se estableció en Colombia y trajo una fuerte influencia de las vanguardias como lo fue el fovismo, el cubismo y el expresionismo. Su estilo pictórico es denominado expresionismo figurativo.

El tema de la violencia, como lo ha dicho Marta Traba, ha sido abordado por diversos artistas que representan, reinterpretan, denuncian y critican mediante la plasticidad, hechos violentos que han marcado la historia en Colombia. Cada artista crea su propio lenguaje. A Débora Arango no le interesaba el naturalismo, sus personajes eran desproporcionados. Gómez desbordaba los formatos y sus personajes tenían tendencias del arte manierista. La mayoría de los artistas de la época viajaban al extranjero a estudiar artes y al regreso a Colombia innovaron con sus propuestas pictóricas, como Alejandro Obregón con su color y el movimiento de sus pinceladas o el caleño Pedro Alcántara Herrán (1942).

Alcántara Herrán regresó de Europa a inicios de la década de los sesenta, cautivó con sus dibujos de figura humana: ilustraba una muerte cargada de caos e irracionalidad.

Luis Ángel Rengifo (1906-1986). Sus grabados al aguatinta dieron testimonio de la violencia en la década de los sesenta con su serie "Violencia" (1963). Son piezas muy sobrias y fuertes; cabezas rodando, cuerpos desmembrados, paisajes desolados. Rengifo ganó el primer premio de grabado en el XI Salón Nacional de artistas en 1958.

La reportería gráfica ha sido un referente en los trabajos de Beatriz González (1938) a través de las técnicas de impresión, dibujo, escultura y pintura. Traduce la actualidad a su

lenguaje artístico. La violencia es un tema que ha inquietado a esta artista durante toda su carrera.

Fernando Botero (1932), En su serie “La violencia” (1992- 2004) recrea escenarios comunes de la guerra: secuestros, mujeres llorando, funerales, masacres, torturas, hombres con armas, todo el bélico panorama colombiano.

Estos cuadros son una manera de rechazo a la violencia. Soy el menos partidario de que las cosas se arreglen mediante la fuerza y la brutalidad. Los conflictos se arreglan con diálogos, con concesiones, con entendimiento, la violencia es un cáncer, un gran cáncer que le cayó al país y yo estoy en contra de las manifestaciones violentas como solución (Botero, 2004).

Botero también representó la violencia en Irak, al pintar setenta y ocho cuadros que denuncian las torturas de los soldados estadounidenses en la cárcel iraquí de Abu Ghraib en el año 2005.

Los artistas que mencionamos a continuación rompen las fronteras de las artes plásticas creando otros discursos artísticos; artes de acción, obras interactivas, instalaciones, fotografías intervenidas, objetos, video, el testimonio como obra. A través de estos medios crean un lenguaje diferente y representan otra visión de la violencia en Colombia. Al mencionar a Martha Traba líneas atrás se quería señalar que la violencia sigue presente como tema en la obra de los artistas y que en algunos casos hay acciones violentas por parte de él. Un ejemplo de ello es el *performance* de Rosemberg Sandoval con “rose-rose” (2001). Él sentado en una esquina vestido de blanco con un ramo de rosas empieza a despedazarlas desesperadamente hasta sangrar. O el caso de Fernando Pertuz con la obra “Indiferencia”, en la que el artista defeca en público, para luego comerse su deposición con pan y un vaso de agua. El argumento de Pertuz pretende luchar contra la indiferencia de una sociedad que no reacciona ante la desgracia humana. Estas son acciones donde el artista agrede su cuerpo aunque esto no es relevante para él, lo que importa es la acción política y el impacto que genera.

“Aliento” (1996) de Oscar Muñoz, es una instalación que consta de ocho espejos pequeños, circulares, ubicados de manera horizontal dispuestos a la altura del observador que a simple vista no reflejan nada fuera del rostro del espectador; cuando éste interactúa respirando cerca al espejo, su reflejo se desvanece y es remplazado por fotos de personas que han sido desaparecidas. En pocas palabras, “Aliento” es una metáfora de vida, “el soplo de vida”, *la presencia de la ausencia*; con cada aliento, se recuerda, hace memoria, y se revive.

Doris Salcedo es una artista que trabaja a partir de testimonios de víctimas; realiza un trabajo etnográfico, recopila testimonios, pero va mucho más allá. Estudia cada detalle del lugar de los hechos. Una anécdota que comparte la artista es de una mujer que tras años de desaparición de su esposo sigue sirviéndole el plato de comida cada vez a la hora de comer. Es un duelo que aún no termina. Estos testimonios enriquecen la obra de la artista, ella se sumerge en la vivencia de las víctimas y relaciona las historias con objetos.

“Imágenes de duelo” fue su primera exposición en Bogotá, su ciudad natal, en el año 1990. Una de sus piezas es “Sin título” (1989-1990). Son cinco torres de diferentes escalas de camisas blancas dobladas meticulosamente almidonadas con yeso y una barra de acero que atraviesa las pilas de camisas. Esta escultura surge a partir de la experiencia de cuarenta mujeres que fueron testigos del asesinato de sus esposos en el umbral de sus casas en la masacre bananera en Urabá. En el año 2007 Doris Salcedo reunió a varios artistas para realizar una acción de duelo en memoria de unos diputados muertos; desde las cinco de la tarde veinticinco mil velas fueron ubicadas en la plaza Simón Bolívar, de Bogotá, el lugar más simbólico del carácter republicano del país. Ciudadanos se unieron de forma espontánea al acto solidario logrando encender todas las velas.

Erika Diettes es una artista visual de la ciudad de Cali que a través de la fotografía y el testimonio crea unas propuestas estéticas. “Río abajo” (2008), por ejemplo, es una obra que se basa en la fosa común de los ríos colombianos. Son fotografías de prendas que flotan sobre el agua aludiendo a los cadáveres que han sido lanzados a los ríos. Estas prendas son propias de los difuntos.

La fotografía y el testimonio también son medios de producción para la artista Libia Posada. Ella aborda el cuerpo como territorio, memoria y desplazamiento en su instalación fotográfica titulada “Signos Cardinales” (2009-2010). Son doce fotos de mujeres que han sido desplazadas por el conflicto armado. Las víctimas están descalzas y conservan su anonimato; Posada, después de escuchar sus testimonios, lava los pies de cada mujer como un acto de sanación y procede a dibujar en sus piernas los caminos recorridos partiendo desde su territorio, pasando por terrenos hostiles y desconocidos.

Al hablar de fotografía de guerra es imposible no mencionar al reportero Jesús Abad Colorado, un fotógrafo que sufrió en carne propia la violencia. Su abuelo fue brutalmente asesinado por los Conservadores y cuando iniciaba su carrera como periodista en la década de los ochenta, la Universidad de Antioquia, donde él era docente, fue escenario del conflicto armado, cuando una masacre dejó alrededor de veinte estudiantes y profesores muertos. Este contexto en el que vivió Colorado lo condujo al foto-reportaje. “Comuna 13 Medellín” (2002) es una fotografía muy conocida en este medio donde captura una niña en una ventana que observa tras un agujero de una bala.

“Bocas de ceniza” (2003-2004) del artista Juan Manuel Echavarría es una pieza audiovisual donde una mujer, dos jóvenes y cuatro hombres cantan *a capella* canciones compuestas por ellos donde narran sus experiencias en la masacre de Bojayá y la masacre de Trojas de Cataca en Magdalena. Cada uno de los intérpretes enfrenta su duelo a través del canto. El título “Bocas de Ceniza” establece un juego de resonancias con su homónimo “Bocas de Ceniza”, expresión con la que se designa la desembocadura del río más importante del país, el Magdalena.

Juan Manuel Echavarría es un artista nativo del departamento de Antioquia que durante más de 15 años ha abordado el tema de la violencia en Colombia. Por medio de la fotografía y el video, Echavarría documenta sus investigaciones dándoles un carácter estético y metafórico a sus obras. “Réquiem NN” es un documental del 2006 que partió de una noticia de un periódico¹⁷ que anunciaba la existencia de tumbas milagrosas de los “N.N” en Puerto Berrío, una pequeña población de Antioquia en los márgenes del río más grande de Colombia, el Magdalena. En los años noventa este territorio fue centro de conflicto entre paramilitares y guerrilleros, y para ocultar los cadáveres los tiraban a las aguas de ese río. La comunidad rescataba y bautizaba a los cadáveres o pedazos de cuerpos que eran encontrados en la “fosa del río”, los adoptaban, se comprometían a llorarlo, llevarles flores. Vivían un duelo ajeno, era un acto solidario con aquellas familias desconocidas que nunca localizarán el paradero de sus seres queridos.

La obra plástica de Débora Arango, Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara, Beatriz González y, en general, todos los artistas que han sido reseñados aquí, han representado mediante el color, el expresionismo, el surrealismo e incluso la abstracción una mirada caótica y monstruosa —pero muchas veces realista—, de la violencia en Colombia. La otra mirada del artista contemporáneo respecto a la violencia está desbordada. No tiene límites, de alguna manera esta percepción enriquece un nuevo lenguaje visual, hay otra experiencia estética, el espectador es partícipe de la obra. El arte no se limita a la relación obra-artista, el espectador y la comunidad juegan un papel importante en el arte contemporáneo. El artista que está comprometido con el conflicto se sumerge en el contexto; es creador de imágenes (obras), es un revelador, muestra todo aquello que no logramos ver, o no queremos ver. Hay una indiferencia cotidiana, por lo tanto el valor del arte es importante porque crea un tejido social, hace memoria, comunica, e invita a reflexionar y sobre todo a crear posturas críticas.

En lo que respecta al teatro, esta parte del texto hablará de los dramaturgos y grupos más importantes que han que han abordado el tema de la violencia.

¹⁷ Tomado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3295035>

El Teatro Experimental de Cali (TEC) ha sido sin duda el grupo más importante del teatro colombiano. Su creador (en 1950) y director fue el dramaturgo Enrique Buenaventura (1925-2003), conocido por su método de creación colectiva. Parte de la dramaturgia de Buenaventura se enfocó en los conflictos colombianos, cuestionando la sociedad y la ideología imperante de la época. Escribió obras como “Los papeles del infierno”. A partir de escritos del maestro Buenaventura, el grupo del TEC escribió “Los dientes de la guerra” (2005), que habla sobre la violencia que enfrenta el país y la lucha constante de las víctimas con los daños irreparables de la guerra.

El Teatro la Candelaria (Bogotá) es uno de los teatros más significativos de Colombia; es contemporáneo del TEC. La mayoría de sus puestas en escena tiene una fuerte carga política. Su dramaturgo y director más emblemático, Santiago García, escribió y dirigió obras como “Guadalupe años sin cuenta”, en la que se muestra el conflicto del período llamado en Colombia de “La Violencia”. Recientemente, para el Festival Internacional de Teatro del año 2016, el Grupo de La Candelaria hizo un homenaje por los cincuenta años de fundación del teatro y los cincuenta años de la muerte del sacerdote guerrillero Camilo Torres, muerto en combate contra el ejército en sus primeras armas con el grupo guerrillero de izquierda ELN.

“Si el río hablara”, del director Cesar Badillo, del mismo grupo de teatro, estrenada en el 2013, es un drama que habla sobre los muertos que han sido lanzados a los ríos, sobre el dolor y la incertidumbre que deja la pérdida de un ser querido al no hallar su cuerpo.

Es importante mencionar también aquí el trabajo que ha realizado el Teatro La Máscara de la ciudad de Cali. “El Grito de Antígona Vs. La Nuda Vida”, fue creada en el 2014. Inspirada libremente de la “Antígona” de Sófocles, la obra es el reflejo de la historia de miles de colombiano confrontados al conflicto armado, que han perdido, como Antígona, a sus seres queridos.

Desde la *Antígona* de Sófocles, pasando por una variedad de escritoras y autores de la contemporaneidad, el grupo *La Máscara* interroga de manera poética nuestro presente violento y elabora un espectáculo vivo que pone en funcionamiento distintas manifestaciones culturales: el performance, el testimonio, los rituales, el video, las artes plásticas, la danza, etc¹⁸.

En el campo de la danza, es notable el caso de Cortocinesis Danza contemporánea (Bogotá), cuya obra “El silencio de las cosas rotas” está conformada de micro-relatos que hablan sobre las diferentes formas de enfrentar un duelo. Cada historia es recreada a

¹⁸ Información del programa de mano, en el momento de la *première* en marzo 2014.

partir de la danza, los títeres y la actuación. Esta obra cuenta con un elenco que reúne artistas visuales, bailarines, titiriteros, músicos y escritores.

Se pueden mencionar así mismo tres compañías de danza contemporánea cuyas formas estéticas están ligadas al fenómeno de los desaparecidos: L'Explose, compañía bogotana, propuso en 2002 la obra "La mirada del avestruz"; la compañía Danza común, montó en 2007, la obra "Campo muerto", mientras que el colectivo artístico Teatro de Occidente cuenta con la obra "Homo sacer". Estas tres obras en particular han abordado claramente en sus propuestas escénicas y desde la danza la violencia política en Colombia.

Pero sin duda uno de los más notables casos es el de la compañía El Colegio del Cuerpo, de Cartagena de Indias, cuya obra "Inxilio", de Álvaro Restrepo y Marie-France Delieuvín, constituye una reconstrucción simbólica del drama de las víctimas del conflicto colombiano, cuyo análisis ha sido objeto del capítulo 6.

Capítulo 3. Cuerpo y poder: el cuerpo moldeado

3.1 Consideraciones generales sobre el cuerpo

Entre los muchos mecanismos utilizados por la sociedad para asegurar las relaciones internas entre los individuos y los mecanismos de poder y perpetuarse de esa manera en el tiempo, su intervención en los cuerpos de los individuos ocupa un lugar de importancia. Esta se complementa con la intervención que, de manera simultánea, los mismos individuos se auto-aplican. Según esta perspectiva, pues, los cuerpos son moldeados tanto por la sociedad como por sus mismos portadores. Esto es una consecuencia de su carácter histórico, genealógico, pues los cuerpos, marcados por los avatares de la historia, no permanecen iguales a lo largo del tiempo. Cualquiera sea el caso, ambos contribuyen a la construcción de la subjetividad y la ideología puesto que dan origen a un imaginario social. La noción que cada cual tiene de su propio cuerpo es una representación singular de la subjetividad, tanto personal como colectiva, y encaja dentro de un imaginario de lo que deben ser (o no) los cuerpos.

La preponderancia social del cuerpo es coherente con su propia naturaleza y su condición: para Merleau-Ponty (1964), el cuerpo es fundamental en la percepción pues es a través suyo —del cuerpo— que se establece la relación con el mundo. El mundo es aquello que percibimos y es el cuerpo quien nos permite el contacto con el mundo, tocar y ser tocados.

El niño debe aprender el mundo para gozar de él. Para el hombre, el único medio de aprender es experimentar el mundo, ser atravesado y alterado por él con conciencia más o menos viva. El cuerpo está mezclado al mundo y el individuo sólo toma conciencia de él a través de su sentir (Le Breton, 2010, p. 22).

Como señalan Calero, Rivera y Restrepo (2015, p. 14),

[...] es claro que la producción social de sentido y la interacción social se materializan en el cuerpo. No es posible conversar, escribir, sembrar, llorar, reír, comer, matar, desplazarse, sin un cuerpo. En este sentido, planteamos que la experiencia social se inicia y se tramita con el cuerpo: es el cuerpo el que chatea, trabaja, ve televisión, baila, cocina, teje, pinta, toma fotografías; es el cuerpo el que utiliza prótesis para intentar decir y hacer algo [...]; es el cuerpo el que interactúa con la naturaleza y desde la naturaleza.

“El cuerpo es la fuente identitaria del hombre; es el lugar y el tiempo en que el mundo se hace carne” (Le Breton, 2010, p. 17). Es imposible prescindir del cuerpo: es el punto de convergencia y de partida de toda actividad humana. Sin él, solo hay vacío. El cuerpo lo es

todo; es el gran sustrato en que se materializan los propósitos soñados por los seres humanos y el lugar en donde se experimentan las contradicciones y se viven los desafíos, el placer y los rechazos. Coincidimos con Foucault cuando reflexiona sobre lo que es y no es un cuerpo utópico:

[...] apenas abro los ojos ya no puedo escaparme de ese lugar. No es que me tenga clavado en el suelo, porque después de todo, puedo no solo moverme y agitarme, puedo “moverlo” y “agitarlo”, cambiarlo de lugar. Pero he aquí un hecho: no puedo desplazarme sin él. No puedo dejarlo ahí donde está para irme, yo, a otra parte. Puedo irme lejos, puedo atrincherarme, en la mañana, bajo mis cobijas, hacerme tan pequeño como pueda, puedo dejarme derretir bajo el sol en la playa, siempre estará donde yo estoy. Está aquí, irremediamente, nunca en otra parte. Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que no existe nunca bajo otros cielos, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en el sentido estricto, hago cuerpo (Foucault, 1966)¹⁹.

El cuerpo es el lugar donde se realiza la experiencia de la vida. Nuestra condición humana es esencialmente corporal, afirma Le Breton (2010). Substraído el cuerpo de la experiencia, nada queda.

3.1.1 Carácter social del cuerpo

“No podemos pensar que hay un cuerpo natural”, sostiene Zandra Pedraza (Preámbulo de Calero *et ál.*, 2015, pp. 29-30), y sustenta su idea afirmando que “con el paso del tiempo, el cuerpo ha venido abarcando más cosas: no solamente las dimensiones anatómicas o fisiológicas, sino también las cinéticas, emocionales y estéticas”. El cuerpo humano ha sido socialmente construido y no ha sido siempre el mismo a pesar de que a través del tiempo haya permanecido constante el sustrato fisiológico en que se encarna. Vista desde una temporalidad evolutiva larga, tal constante es inclusive discutible pues los cuerpos de los seres humanos contemporáneos no son los mismos que los de los antiguos antepasados: caminar erguido no es, evidentemente, lo mismo que caminar en brazos y piernas; la función opositora y prensil del dedo pulgar no existía entre nuestros antepasados; los ojos no ocupaban la posición que permitía otear el horizonte, etc. Esta diferencia, apreciada en una perspectiva temporal larga, no presenta objeciones: su evidencia salta a la vista; referida a temporalidades cortas, puede no parecer tan inequívoca. Pero los seres

¹⁹ Conferencia radiofónica de Michel Foucault, “Le Corps utopique”, transmitida el 7 de diciembre de 1966 en France-Culture. Texto original en francés: <https://www.youtube.com/watch?v=L8iyy0m3P38>

humanos son resultado de una evolución histórica. Y el cuerpo, como ha sido dicho antes siguiendo a Pedraza, tiene por lo tanto un sentido histórico²⁰.

3.1.2 Mecanismos de intervención social en los cuerpos

La intervención social en los cuerpos se efectúa de distintas maneras y a través de diversos mecanismos. Es preciso señalar que, en casi todos los casos, los sujetos intervenidos, puesto que actúan bajo el dictado de la ideología, no son conscientes de que las transformaciones a las que son sometidos sus cuerpos o las que ellos adoptan, aparentemente *motu proprio*, obedecen a estrategias ideológicas sociales; creen actuar, por lo tanto, bajo el influjo de actitudes adoptadas autónoma y libremente, cuando, en realidad, han sido objeto de manipulaciones ideológicas (por lo general inconscientes para los sujetos mismos). Pues es lo propio del funcionamiento de la ideología: hacernos creer que nuestros actos son libres, ocultando simultáneamente de esa manera los reales mecanismos por medio de los cuales obedecemos a imposiciones y coerciones (morales, comerciales, políticas...). Bajo la óptica de la ideología, nuestros actos se naturalizan: van de suyo, como si fueran un gesto natural.

No todas las estrategias ideológicas que buscan la transformación de los cuerpos para adecuarse a los procesos sociales tienen la misma condición. Las exigencias son diversas en su forma y en su naturaleza: las hay persuasivas; otras abiertamente impuestas. Al decir que son persuasivas, no se afirma, sin embargo, que desaparezca la imposición, pues la persuasión, al ser producto de una operación ideológica, hace creer al sujeto que está procediendo por decisión propia (por persuasión, justamente) cuando en verdad, el sujeto ha sido imperceptiblemente conducido a aceptar una determinada valoración de la realidad, por ser esta “persuasión” producto de una operación ideológica. Entre esas exigencias persuasivas se puede mencionar, por ejemplo, cómo responder a un cierto canon de belleza (femenino o masculino), cómo acoger ideas en torno a la conquista de un cuerpo sano y bien alimentado, cómo aceptar dictámenes de la moda, cómo dar por cierto el prestigio supuesto en los adornos corporales, etc. Al ceder a ellas, los individuos creen adoptar una actitud por voluntad libre.

Los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es lo que se puede llamar las disciplinas... la disciplina fabrica así, cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos *dóciles* (Foucault, 1976, pp. 141-142).

²⁰ A este respecto, consultar el siguiente texto sobre la evolución de la mano con respecto a la del cerebro: Ferrari, Pilar. “Relación entre evolución del cerebro humano y de la mano”: <https://es.scribd.com/doc/91903378/Relacion-Entre-Evolucion-Del-Cerebro-Humano-y-de-La-Mano>

En cuanto a las imposiciones, podrían ser mencionadas la tortura, la violencia, la cárcel, el asesinato, la desaparición... Su carácter externo no arroja dudas: provienen y son imputadas desde fuera del individuo.

El cuerpo constituye para Michel Foucault el corazón mismo de su pensamiento filosófico. La idea central parte de cómo se construyen los sujetos a partir del control sobre el cuerpo. Nuestra subjetividad, —entendida como el “proceso por el que se obtiene la constitución de un sujeto” (Foucault, 1999, p. 390, citado en Cabra y Escobar, 2014, p. 53)—, emana de nuestro cuerpo. Foucault plantea este último como un material donde se inscribe la cultura (discurso médico, religioso, militar, familiar, moral, escolar), y como un objeto donde se marcan los procesos de disciplina y normalización. Un asunto primordial para la filosofía política ha sido el acento de Foucault en el cuerpo como el lugar de la inscripción social del poder, lo cual exige analizar los hábitos corporales, incluidos los hábitos de sentir (emociones y sentimientos), como ideologías de poder y dominación en los cuales se han inscrito de manera inconsciente las normas sociales. El cuerpo es el lugar para legitimar diferentes regímenes de dominación de los sujetos (Foucault, 1977). El filósofo se acerca al cuerpo desde las fuerzas que lo coartan, lo dominan y lo someten a constante evaluación. La biopolítica, en cuyo marco se opera este moldeamiento, concibe el control de la sociedad a través de lo ideológico, y, por su conducto, el control del cuerpo de los individuos. Tal y como es propuesta por el pensamiento de Foucault, la biopolítica es el ejercicio de poder y control sobre los cuerpos de los sujetos para hacerlos útiles, obedientes y fragmentados, para así poder gestionarlos. Un cuerpo dócil que avale y consolide el sistema productivo industrial.

Foucault introduce el concepto de biopolítica para hablar del poder sobre la vida en *Historia de la sexualidad*, “La Voluntad de Saber” (1977), durante lo que se ha denominado su período genealógico (década de los 70). Propone por un lado, la *anátomo-política* del cuerpo humano, caracterizada por el disciplinamiento del cuerpo concebido como máquina; del otro, la biopolítica de la población (o *biopoder*) que a través de controles reguladores toma como objeto el cuerpo-especie.

En el centro de esta cuestión se encuentra el papel del soberano, quien ha pasado del poder sobre la muerte de sus súbditos a la administración de los cuerpos y la gestión reguladora de la vida. Ensañarse con los muertos y con los suplicados es, quizás, la última forma de humillar a los derrotados y de hacerles sentir todo el poder del gobernante. Como dice Michel Foucault:

Hay que considerar la gran ceremonia del suplicio como una especie de ritual político. La coronación del Rey era un tipo de ritual político, su entrada en la ciudad era también un ritual político. Pues bien, los suplicios eran una especie de ritual político mucho más

cotidianos que consistían en manifestar la fuerza física, material, del Rey en todo su esplendor y en toda su violencia, y el cuerpo del supliciado debía mostrar en sus llagas, los gritos del supliciado debían manifestar en todos sus aullidos, la fuerza contundente del soberano (Foucault, citado en Calderon, 2003)²¹.

Ejercer un control sobre los cuerpos ya no se hace por medio del castigo sino a través de la vigilancia (el sistema panóptico) y la interiorización de las estructuras de poder (Foucault, 1977). El filósofo introduce el concepto del “dispositivo”, como órgano regulador de poder. Las instituciones, las instalaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, mediadas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no-dicho... estos son los elementos constituyentes del dispositivo. El dispositivo es la red misma que se establece entre estos elementos, se halla siempre inscrito en un juego de poder pero también siempre ligado a uno de los bornes del poder, que nacen de él pero así mismo, lo condicionan. Es un campo de líneas y fuerzas, máquinas o sistemas que afectan, conducen y orientan el cuerpo.

La teoría que propone Foucault a partir del Panóptico de Bentham es la siguiente:

La idea de que debemos absolutamente darles a aquellos que ejercen el poder un instrumento, dijéramos, óptico, para que aquellos sobre quienes se ejerce el poder, y al mismo tiempo, los efectos de este poder les sean visibles, es una preocupación fundamental. Proporcionarle una mirada al poder. Dar, por consiguiente, imponer a aquellos sobre quienes se ejerce el poder, darles una visibilidad integral, exhaustiva (Foucault, citado en Calderon, 2003).

Estamos en la máquina panóptica, en ese modelo arquitectónico carcelario de vigilancia y control que permite a su guardián, refugiado en una torre central, observar a todos los prisioneros, reclusos en celdas individuales alrededor de la torre, sin ser observado. Una estructura semicircular, con habitaciones abiertas hacia el interior de un patio y cerradas hacia afuera. En el centro, se encuentra una torre, a partir de donde se mira hacia las habitaciones que dan al patio. El efecto más importante del panóptico es provocar en el detenido la *ilusión* de una vigilancia permanente, un estado consciente de *percepción* de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder, sin que ese poder se esté ejerciendo de manera efectiva en cada momento, puesto que el prisionero no puede saber cuándo se le vigila y cuándo no. Una idea sencilla de arquitectura que facilitaría una mirada omnipresente, la mirada del otro, dominadora y vigilante, ilustración para Foucault

²¹ Calderon, P. (2003). *Foucault par lui-même* [documental]. El texto original está en francés.

de una sociedad disciplinaria y marcada por un poder riguroso que moldea las estructuras corporales y coacciona la libertad.

De este modo, se generaba en ellos una permanente duda que derivaba en un estado muy cercano a la neurosis: ni el más mínimo de sus gestos, pensaban, era desconocido por el vigilante. Atenazados por el miedo, nadie se atrevería a saltarse las reglas de la prisión (Bentham, 2014, p. 13).

Los discursos biopolíticos han creado las herramientas para corregir las conductas y los cuerpos individuales, extendiéndose hasta el control de poblaciones enteras. Dichas herramientas surgen de las tecnologías que se han creado para modificar, reparar, vigilar y mutilar los cuerpos con base en las formas hegemónicas de ser hombre o mujer. La importancia de estas estructuras radica en que dimensionan el cuerpo en un ámbito político que controla los cuerpos, los sujeta y vigila, para finalmente moldearlos ideológicamente.

3.2 Expresiones de poder sobre el cuerpo

3.2.1 La violencia

Evidentemente, una de las mayores expresiones de poder sobre el cuerpo es el de la violencia. Según la categorización propuesta por Johan Galtung (1985) desde el estructuralismo, la violencia puede ser directa, estructural, cultural (o también descrita como “simbólica”).

Por violencia directa se entiende aquella violencia que padecen física y visiblemente los cuerpos atacados. Es el uso, o amenaza de uso, de la violencia sobre las personas. Es una herramienta dentro de los conflictos que pretende conseguir algo (real o simbólico) e imponer su voluntad sobre los demás. La violencia directa se traduce en actos, en acontecimientos. Son aquellas acciones perpetradas por los seres humanos contra otros seres humanos y contra la naturaleza. La relación entre víctimas y victimarios es evidente.

Sin embargo, según el sociólogo noruego, existe un componente no percibido de la violencia que se ubica más en las raíces estructurales que generaron esos actos violentos. Para Galtung, la violencia es como un iceberg, de modo que la parte visible es solo un fragmento del conflicto. Pero hay otras manifestaciones no percibidas de la violencia, que él representa gráficamente en el “Triángulo de la violencia”, concepto introducido para simbolizar la dinámica de la generación de la violencia en conflictos sociales.

Así, esa parte invisible comporta dos elementos: la violencia estructural y la violencia cultural. Por violencia estructural se denominan todas aquellas acciones que son resultado

de la inequidad y que es legitimada por ciertas estructuras (o sistemas) establecidas. La lista es larga: la pobreza, la explotación, la represión, el terrorismo, el hambre, el analfabetismo, la contaminación, la incomunicación, la violencia de género, las guerras, la xenofobia, el imperialismo, el no acceso a la cultura, la explotación sexual, el comercio de armas, la competencia desigual en el acceso de los recursos... Es el efecto de dominación de los detentores de algún tipo de poder sobre los otros, generalmente de los del Norte sobre los del Sur, en términos geopolíticos, donde se representa el Sur como metáfora del sufrimiento humano sistemáticamente causado por el colonialismo y el capitalismo (Boaventura de Sousa, 2009). La violencia estructural se centra en el conjunto de estructuras que no permiten la satisfacción de las necesidades y se concreta, precisamente, en la negación de las necesidades. Se traduce por hechos, en un proceso que se legitima en el tiempo. La violencia estructural se basa en el vocabulario, el discurso, y tiene la explotación como base central. La transformación de la naturaleza mediante la actividad industrial que genera la guerra también hace parte de la violencia estructural: la deforestación, las quemas, las talas fulminantes, la contaminación, la extinción de especies animales y vegetales, el calentamiento global, el aumento de la capa de ozono, el agotamiento de recursos no renovables, el tráfico y la comercialización ilegal de especies en vía de extinción.

En cuanto a la violencia cultural y simbólica, “estaría formada por todos aquellos discursos, símbolos, metáforas, representaciones, himnos patrióticos o religiosos” (Martínez, 2000, p. 77) y acciones legitimadoras de la violencia estructural o la violencia directa: se encuentra en series de televisión, en el cine, en los videojuegos o en la publicidad, por ejemplo. O son todos aquellos aspectos de la cultura que se utilizan para legitimar y justificar la violencia directa o estructural, tales como: estrellas, cruces y medias lunas, banderas, desfiles militares, el retrato del líder, los discursos y carteles incendiarios. Esta manifestación de la violencia tiene mucho que ver con las otras formas de violencia y tiende a justificarlas. En ese sentido, es la peor de las tres, pues crea un marco legitimador de las otras violencias y se concreta en actitudes. Se transmite, se perpetúa y se difunde también a través del lenguaje, de sus ideas e imágenes. Es una constante, una permanencia que se mantiene básicamente igual por la dificultad de cambio de cultura.

A menudo, las causas de la violencia directa están relacionadas con situaciones de violencia estructural o justificadas por la violencia cultural: muchas situaciones son consecuencia de un abuso de poder que recae sobre un grupo oprimido, o de una situación de desigualdad social (económica, sanitaria, racial, etc.) y reciben el respaldo de discursos que justifican estas violencias.

La violencia estructural y la violencia cultural son fuerzas y estructuras invisibles, pero no por ello menos violentas. Son del orden de lo simbólico, no matan o mutilan pero se utilizan para legitimar ideologías de dominación. Ellas son las raíces de la violencia directa y comprenden ciertas formas sociopolíticas y culturales de una sociedad: las estructuras violentas como represión, explotación, marginación; y la cultura de la violencia como la legitimación de la violencia en el patriarcado, racismo o sexismo.

¿Qué es entonces la violencia? Son todas las afrentas a las necesidades humanas más básicas, y más globalmente contra la vida. Una estructura violenta no solo deja huellas en el cuerpo sino en el espíritu y en la mente. Podemos considerar violencia todo aquello que provoque sufrimiento, todo lo que provoque un mal irreparable o irreversible. Con Galtung, aceptamos entonces que violencia no solo es el asesinato y la muerte, sino la injusticia social, la marginación y la pobreza.

3.2.2 Desapariciones

En el Canto XXII de *La Ilíada*, Homero narra las circunstancias que han rodeado la muerte de Héctor y la suerte de su cuerpo. El fragmento es bien conocido: Héctor, uno de los héroes de Troya, ha quedado por fuera de sus murallas tras adelantar una incursión bélica contra los Aqueos, de los que Aquiles hace parte, y muere, después de un largo enfrentamiento entre las dos facciones, a manos de este en un combate personal. Su cuerpo es vejado y humillado por sus enemigos, que inclusive lo encuentran blando ante la presión de la punta de sus lanzas. Aquiles amarra por los pies el cadáver de Héctor a su carro, y lo arrastra hacia su campamento, ubicado frente a las murallas de la ciudad, cuyos ciudadanos son testigos de la afrenta a que es sometido el cuerpo de su héroe. El vencedor despliega así su poder ante los ojos adoloridos de los padres de Héctor y de sus conciudadanos. “El padre suspiraba lastimeramente, y alrededor de él y por la ciudad el pueblo gemía y se lamentaba” (Homero, 2014, p. 416). Príamo, padre de Héctor, rey de la ciudad, tras consultar con su familia, decide suplicar a Aquiles la devolución del cadáver de su hijo y poder así celebrar sus funerales.

Son también conocidas las circunstancias que rodearon la muerte de Polinices en “Antígona”, la tragedia de Sófocles: Polinices y Eteocles, hermanos de Antígona, se dan muerte mutuamente como consecuencia de su disputa por el gobierno de Tebas. Creonte, el tío de Polinices y Eteocles, convertido en monarca de esa ciudad tras la muerte de los dos hermanos, ordena que Polinices no sea enterrado y, por lo tanto, impide en acto la honra de los ritos fúnebres. Exige que su cuerpo quede insepulto, a merced de la voracidad de las bestias, como castigo por haber traicionado a la patria. Antígona desacata esta orden —reivindicando la mayor jerarquía de las leyes divinas sobre las humanas— y

con argucias recupera el cuerpo de su hermano y le da sepultura. Esta desobediencia acarreará su muerte. Antígona es encerrada viva, por orden del rey, en una gruta donde finalmente perece.

Estos dos casos —el de Príamo y el de Antígona— son un ejemplo de la necesidad imperiosa que sienten los seres humanos de *recuperar el cadáver de un ser querido*. Un ser querido no puede abandonarse a los perros. Sin el cadáver, queda emocionalmente, psíquicamente, moralmente, algo incompleto, una herida que no cierra. Príamo va en la búsqueda de Aquiles no solo revestido de su condición de rey sino, y ante todo, como padre y como representante de Andrómaca, la mujer de Héctor, y de sus hijos. Siendo copresentes, priman sin embargo los sentimientos consanguíneos antes que las obligaciones del ejercicio del poder, que le dictarían a Príamo mantener una posición digna frente al enemigo. Pero necesita recuperar el cadáver de su hijo para celebrar las ceremonias fúnebres. Príamo llega hasta la humillación (se arrodilla frente a Aquiles y le besa manos y rodillas) con tal de obtener, del mismo hombre que dio muerte a su hijo, el favor piadoso de la devolución de su cadáver.

Antígona, por su parte, prefiere desafiar la prohibición de la ley social, con todo los peligros que esta actitud conlleva, a dejar abandonado el cuerpo de su hermano y, en consecuencia, a privarlo de honras fúnebres. Antígona asume el riesgo sabiendo que la recuperación del cadáver de Polinices y su entierro pueden conducir a su propia muerte — lo que finalmente ocurre, como lo recordamos más arriba—.

Es plausible afirmar entonces que, en últimas, Antígona y la familia de Héctor, más allá de adelantar funerales dignos para sus seres queridos, primordialmente —o, si se quiere, al mismo tiempo—, están adelantado mecanismos que les permitan *elaborar su propio duelo*. No es seguro que sea una actitud consciente; seguramente haya elementos de orden psíquico que les conduce a tomar esta posición. Sí, hay una necesidad cuyo cumplimiento es de naturaleza social (enterrar a los muertos), pero hay también una necesidad psíquica personal: empezar a elaborar el duelo. La primera se satisface frente a las obligaciones contraídas con los otros miembros de la sociedad a través de una norma no escrita pero con la fuerza poderosa e invisible de un código cultural. La segunda se sitúa frente a las urgencias personales y emocionales, y su control psíquico no depende enteramente de la voluntad del doliente. Una es colectiva; la otra, individual. Estas acciones pretenden, sí, substraer el cuerpo del familiar querido de la deshonra a la que se le quiere someter, pero ante todo, *in fine*, buscan que las víctimas puedan avanzar en la construcción de su propio duelo. “Las prácticas de duelo están inevitablemente vinculadas a acontecimientos de muerte violenta que imposibilitan la recuperación del cuerpo y la

realización de ritos fúnebres, dejando incluso fuertes traumas en torno al acontecimiento real de la muerte” (Diéguez, 2013, p.26).

3.2.3. El duelo

Tenemos conciencia de ser mortales. Pero cuando un ser querido muere, el mundo parece derrumbarse. La intensidad del dolor es equivalente a la cercanía que se tiene con el desaparecido. Por el general, el duelo es un espacio desconocido, donde se mezclan tristeza y rabia, desespero y culpabilidad, a la vez que una tremenda sensación de abandono. No nos preparan para la muerte. Por más que el ser humano tenga la conciencia de que sus seres queridos van a morir, así como la de su propia extinción, el momento de la muerte siempre es un desgarró. “Cada pérdida, por pequeña que sea, es potencialmente destructiva” (Delecroix y Forest, 2015, p. 34)²². Al final de los años 70, la siquiatra estadounidense Elisabeth Kübler-Ross propuso las etapas psicológicas que determinan el estado mental de un enfermo terminal que sabe que va a morir: negación, ira, negociación, depresión y finalmente, aceptación. Este modelo ha sido retomado para marcar las etapas progresivas del duelo. No obstante, hay divergencia entre psiquiatras y psicoanalistas sobre el concepto.

La psicoterapeuta francesa Nadine Beauthéac rechaza este esquema por considerarlo rígido (2010), prefiriendo hablar de *los tiempos* del duelo. El primero es del choque, de la incomprensión. El segundo tiempo es el de un gran sufrimiento, que puede durar de algunos meses a varios años. Por último, llega el tiempo del duelo cíclico e intermitente, cuando la persona que está en duelo logra recuperar algo de la alegría de vivir, lo cual no excluye que existan momentos de desesperanza, de ira y culpabilidad.

Por su lado, el doctor Alain Sauteraud (2012) cita un estudio publicado en *Journal of the American Medical Association* en 2007 que da cuenta del seguimiento durante 24 meses sobre 233 personas en duelo. Este documento muestra cómo hay en el duelo una superposición de los estados emocionales, no etapas diferenciadas. La cronología del duelo, dice el psiquiatra, es totalmente individual y está ligada a las circunstancias de la muerte: variará si es una muerte anunciada, si es una muerte brutal, si es un niño o si es una persona de edad.

Más allá de estos desacuerdos subsiste una certeza: la persona en duelo debe aprender a dominar el dolor del ausente. “Para construir una relación con aquello que ha sido perdido que no destruya el yo, hay que perdonar al otro de haberse muerto” (Delecroix y Forest,

²² Texto original en francés.

2015, p. 40²³). Esta frase de Vincent Delecroix, filósofo y especialista del duelo y Philippe Forest, escritor, quien perdió a su niña de cuatro años, da cuenta del enorme conflicto que representa afrontar la pérdida —primera, inmediata, del ser amado—, y más ampliamente, lo que se ha perdido —la historia junto a esa persona, la relación existente, el futuro truncado—. Si la muerte es tan dolorosa es porque una parte fundamental de nuestro ser se ha ido también. La muerte es lo que Pamela Martínez (2015) denomina el quiebre de la continuidad del relato de vida.

Así, al producirse la muerte, en nuestro entorno afectivo ocurre una destrucción del lazo, al menos tal como lo conocíamos, que cambiara todo aquello que era nuestra vida en torno a aquel que ha desaparecido. La muerte de esta manera afecta lo biográfico antes comprendido como un todo predecible, organizado y continuo que era parte de nuestra memoria y de nuestra proyección mental de futuro. La separación irremediable rompe esta continuidad y por ende, afectara la identidad del individuo (Martínez, 2015, p. 31).

En esta fase de sufrimiento los pensamientos alrededor del desaparecido movilizan toda la energía síquica, a veces con la extraña sensación de que el otro, con el cual se compartía la intimidad, se nos está escapando.

Arrasado por la pena, el doliente debe enfrentar el mundo exterior, se siente desfasado con respecto a los demás, sobre todo porque socialmente es complejo manejar la situación del duelo del otro. No se sabe qué decir, no se sabe cómo manejar ese inconmensurable dolor ajeno. No es raro que sus vecinos y relaciones eviten torpemente su mirada o contacto, por miedo a generar más dolor o llanamente por no saber manejar ese sufrimiento. De hecho, Delecroix y Forest se rebelan contra esa especie de determinismo propio de nuestras sociedades neoliberales que exalta a que el duelo pase rápido, a que el llanto cese, a que la depresión no interfiera en la productividad. El que está en duelo calla, llora cuando nadie lo ve, para no molestar. Vivimos en una sociedad donde no nos aprenden a congeniar con el final de la vida. Los espacios para la expresión del sentimiento son escasos, frágiles. La tristeza es una epidemia, de la cual nadie quiere contaminarse.

El doliente es considerado como una amenaza para el grupo pues está en parte ligado al mundo de los muertos. Toda una serie de rituales, de exorcismos o de purificaciones apuntan a que el doliente vuelva a la comunidad de los vivos. La sociedad se defiende (Delecroix y Forest, 2015, p. 34²⁴).

Entonces finalmente, ¿qué significa hacer el duelo? Cada persona lo vive de manera diferente. Un duelo puede elaborarse en pocos meses, otros, duran toda la vida. Muchos

²³ Texto original en francés.

²⁴ Texto original en francés.

afirman que el duelo transforma la identidad de las personas. Es cierto, y de alguna manera también, es un duelo de sí. Los valores y las prioridades cambian, se ajustan a ese espacio sin sur ser querido. Toda la vida el doliente se debe confrontar a la ausencia. Pero el espíritu se transforma y logra encontrarle un nuevo sentido a la vida y poner al muerto en su justo lugar. No demasiado lejos, para que no caiga en el olvido, ni demasiado cerca para que su presencia impida proseguir el camino. “El proceso de duelo consiste en ser capaces de volverse a involucrar en un sustituto, otro objeto u otro ser, para no quedarse pegado a aquel que se perdió”, continúan los franceses (Delecroix y Forest, 2015, p. 29)²⁵. Y Delecroix complementa un poco más allá: la operación del duelo puede entonces consistir *a darle presencia a lo que no lo tiene* (p. 37, el énfasis es nuestro)²⁶.

El duelo es un proceso de resiliencia. A pesar de la cicatriz del dolor, que puede abrirse a cada instante, quisiéramos seguir con la intensidad del momento vivido. Se trata de volver a vivir su vida. Sin embargo, siempre, en todas partes, hay una fina presencia, luminosa: aquella presencia de lo ausente.

3.2.4 Categorización de víctimas

Ahora bien, el mundo representado que es la literatura —o que es cualquier forma de, justamente, representación artística— funciona como una homología de la sociedad. Aquello que ocurre en la literatura, como aquello que, de forma más general, es representado en el arte, habla a los seres humanos de sus propios problemas. No es una simple ficción sin vínculos con la realidad, por más que algunas formas artísticas parezcan descabelladas y, por lo mismo, tan ajenas tajantemente a la vida de los seres humanos. El arte es un espejo en el cual se reflejan, con su propia lengua y sus propias leyes, nuestras inquietudes humanas y sociales, y, en la medida en que se objetivan, nos ayudan a entenderlas y, por lo tanto, a resolverlas.

Si Antígona reta al rey Creonte y Príamo desafía la soberbia y la superioridad de los causantes de la muerte de su hijo, con la pretensión de ambos de adelantar sus honras fúnebres y elaborar su propio duelo en tanto víctimas, podríamos plantearnos, por derivación, cuál podría ser el papel en general que desempeña el arte (y la danza en particular) en un proceso de reconciliación y paz entre los ciudadanos de un país —como es el caso actual de Colombia—. Pues, en efecto, Colombia, saliendo en este momento de un conflicto armado de más de cincuenta años, es un territorio del horror, donde los cuerpos, como los de Héctor y de Polinices, han sido ultrajados: desaparecidos, destrozados, desmembrados, insepultos, yacientes en los lechos de los ríos, en

²⁵ Texto original en francés.

²⁶ Texto original en francés.

inalcanzables tumbas selváticas cavadas al ritmo de la urgencia criminal de los asesinos. Las razones que conducen al rey Príamo y a Antígona a recuperar a toda costa los cadáveres de sus seres queridos son las mismas que animan, 2500 años después, a miles de personas en este país a exigir, como condición *sine qua non* para consolidar el proceso de paz, la aparición del cuerpo de sus difuntos o la revelación completa —la verdad— de las circunstancias en que perdieron su vida. Como en *La Ilíada* y en *Antígona*, debe cumplirse el rito social y religioso de los funerales, pero también avanzar en la construcción del duelo de las víctimas sobrevivientes. El duelo puede comenzar a ser elaborado desde el momento en que existe la certeza de la muerte del desaparecido. Mientras tanto, no. Una vez el cuerpo encontrado, es ya un “verdadero muerto”, que puede ser entonces ritualizado y objeto de honras fúnebres. Ritualizar un cadáver (como en *Antígona*) significa no solo respetar la dignidad de un ser humano inerme (y librarlo de la indignidad de ser devorado por las fieras) sino, y sobre todo, permitirle a la víctima sobreviviente realizarse como ser social en tanto puede ahora cumplir con las normas sociales implícitas que le han responsabilizado históricamente de ocuparse de los cadáveres de sus seres queridos.

En Colombia, hay hoy en día miles de Antígonas campesinas que reclaman el cuerpo de sus hermanos; existen miles de reyes Príamos, padres humildes (y por extensión, madres) que no soportan la idea de que el cadáver de su hijo sea devorado por las aves de rapiña y los gusanos, y que buscan incansablemente su cuerpo. En ambos casos para darles sepultura; en ambos casos para iniciar su duelo. *La Ilíada* y *Antígona*, a pesar de haber sido escritas hace 25 siglos, representan pues hoy en día un conflicto de completa actualidad.

¿De qué manera podría entonces el arte, representando conflictos propios de la violencia que ha vivido Colombia, incidir en el proceso de paz²⁷ que se adelanta? La respuesta (desde luego incompleta y tentativa) a tan compleja pregunta, requiere hacer algunas consideraciones previas. Conviene metodológicamente, en primer lugar, dar un desvío por la noción de “víctima” en la medida en que, si se habla de proceso de paz, la figura de la víctima debe ocupar una atención de primer plano. Es, por lo demás, el énfasis más importante sobre el cual descansó el grueso de las conversaciones que se adelantaron en La Habana, como se vio en el capítulo 2. En sentido estricto, no se trata de un desvío, como ha sido dicho, sino de un sobrevuelo en espiral alrededor del asunto central: la

²⁷ Globalmente, en este trabajo, (o salvo precisión específica), no haremos referencia explícita a la negociación que se llevó a cabo en la Habana entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC, comúnmente conocida como “El proceso de paz”, sino a un concepto más amplio, que involucra otras dinámicas y otros actores, relativo al *proceso* que ha encaminado Colombia para alcanzar la paz.

relación tripartita víctima, duelo y arte (hablar de “espiral” supone un avance cualificado cada vez que la espiral se eleva).

Postulamos entonces la existencia de cuatro categorías de víctimas —ejercicio que implica al mismo tiempo matizar y ampliar el concepto de *desaparición* que planteamos en esta investigación—: la víctima primera; la víctima sobreviviente; la víctima desplazada; y por último, la víctima borrada. Estas categorías no se encuentran estrictamente separadas pues en algunos casos conllevan la superposición de rasgos comunes a al menos dos de ellas, de tal manera que, por ejemplo, un sobreviviente puede ser al mismo tiempo un desplazado.

Hay que distinguir, pues, en primer término, entre la víctima inmediata, primera, objeto directo y descarnado de la violencia (la víctima por antonomasia: aquella persona herida físicamente, o asesinada, cuyo cuerpo muchas veces ha sido desaparecido o mutilado), de sus sobrevivientes —familiares, allegados, miembros de su entorno afectivo—. Pues es claro que el familiar al que le han asesinado o desaparecido un ser querido es también víctima del conflicto, solo que de naturaleza distinta al que ha sido muerto, saqueado o herido físicamente. En el tratamiento actual del problema en Colombia, no existe dificultad alguna en aceptar la atribución de la condición de víctima a ninguna de las personas pertenecientes a estas dos categorías.

Por otra parte, la acepción de “desaparecido” se refiere en primer lugar a aquel ser cuyo paradero se desconoce, aquel que no está, aquel que se desvaneció de la noche a mañana sin dejar rastro alguno. Por extensión, la idea general de “desaparecido” hace referencia, sin embargo, al llamado “desaparecido forzoso”, es decir, no aquel perdido por voluntad propia sino, por el contrario, el que ha sido desaparecido por fuerzas que le son externas: agentes del Estado, paramilitares, guerrilla, delincuencia común. En muchas ocasiones, aquellos que han sufrido de desaparición forzada (en particular en el conflicto colombiano) han sido desmembrados por los asesinos y sus partes dispersadas para ocultar por completo el cuerpo y la prueba de la violencia padecida. Desaparecer consiste en dejar de existir, primero de manera real.

Ahora bien, se puede afirmar que los sobrevivientes, en la medida en que tienden a ser “borrados” socialmente (por menosprecio, por indiferencia, por desatención), sufren igualmente un proceso de desaparición, metafórico, sí, pero igualmente doloroso. De una manera diferente a la de los desaparecidos forzados, claro, pero no menos real y contundente.

Estas víctimas borradas o invisibilizadas constituyen una nueva categoría, distinta a la víctima primigenia y a la víctima sobreviviente, y en todo caso una evolución de la segunda. Existen, sí, sobreviven, sí, pero su existencia es inocua, intrascendente, pasa desapercibida. Julio Cortázar decía: “Somos invisibles porque no nos quieren ver” (Cortázar, 2010)²⁸. O como Marguerite Yourcenar escribía en *Fuegos* (1936, p. 191), “Dejar de ser amada, es volverse en invisible. Ya no te das cuenta de que tengo un cuerpo”²⁹.

Lo mismo se puede afirmar de las víctimas por desplazamiento. Las poblaciones migrantes de refugiados, por ejemplo, que han visto el sentido de sus vidas y su identidad como seres humanos interrumpidos por eventos ocurridos fuera de su control como la guerra y la violencia, que son obligadas a dejar sus territorios de vida y de implante cultural, forzadas a salir de su tierra bajo amenazas, expulsadas. Si tocan tierra con vida, si logran cruzar el Mediterráneo ilesas, si logran atravesar los campos minados y la selva para llegar a la ciudad, deambulan sin ningún reconocimiento estatal en los semáforos de las grandes ciudades, comerciando con productos irrisorios o lavando parabrisas de los carros detenidos. Viven en invasiones en condiciones higiénicas deplorables, indignamente, hacinadas, en *favelas* miserables de los cinturones y laderas de las ciudades, en estaciones abandonadas de tren, bajo una carpa de plástico de invernadero, bajo decrepitos puentes o, en el mejor de los casos, hacinadas en los centros de refugiados. No hacen parte de las encuestas, de las cifras, de los sondeos, de las estadísticas. No existen como seres sociales. Son fantasmas de carne y hueso. Han desaparecido del espectro social.

Esta idea de víctima y de desaparecido que adelantamos aquí podría extenderse hacia todos aquellos que han sido negados por las estructuras de poder a través de mecanismos de expulsión de la escena social. Son seres sin importancia, sin trascendencia, sin presencia: “irrelevantes”. Evocamos aquí, estableciendo una correspondencia con el universo de la danza que encontramos en nuestro corpus artístico, a los gitanos andaluces, que expresan a través del flamenco su desarraigo y su *quejío*; a los inmigrantes africanos y árabes en Francia, que buscan resolver su problema de identidad y de reconocimiento a través de la danza; a las bailarinas cuyo cuerpo envejece inexorablemente pero que pugnan por seguir bailando, ante la inminente y amenazadora presencia del relevo; a la mujer y su terrible soledad, una fragilidad que se ve reflejada en la contundencia de la obra de la coreógrafa Pina Bausch; a los desplazados por las masacres del conflicto colombiano; a las personas en situación de discapacidad que por su

²⁸ Cortázar, J. (2010). “Los Amantes”. En *Narraciones y poemas*. Buenos Aires: Granica Visor Libros. Libro y CD Rom (De Viva voz).

²⁹ Texto original en francés.

condición, se encuentran situados en los márgenes de la vida social³⁰. Estos ignorados por las instancias del poder, aunque no hayan muerto físicamente ni tengan familiares muertos o desplazados, también son considerados víctimas del conflicto, de *otros* conflictos. No han sido materialmente desaparecidos, pero el poder los ha intervenido hasta hacerlos inocuos, los ha borrado de la esfera social. La negación de la cual es objeto esta categoría de víctimas las vuelve invisibles socialmente, incapaces de actuar, desconocidas y negadas por el Estado. No existen. No son interlocutores de nadie.

Por último, otra forma más sutil de desaparecer pero no menos penosa: los que se van desvaneciendo a medida que buscan sus desaparecidos (Restrepo, 2001, p. 14). En nuestros términos, la víctima borrada. Las víctimas sobrevivientes que van perdiendo su corporalidad, su fuerza, su salud física y mental. De tanto buscar ya no les queda aliento, ni energía, ni voluntad. Como consecuencia de trajinar, rebuscar, rebujar, escudriñar, indagar, andar caminos, auscultar, preguntar... se van deshilachando en el tiempo, en el espacio, aferradas a la ínfima esperanza de encontrar a sus seres queridos. Esta negación puede llegar a convertirse, en estas víctimas, como ocurre también con las otras categorías anteriormente descritas, en una auto-negación: la víctima se enferma, calla, deja de considerarse un ser social con capacidad de intervención. Se marchita. Pierde la voz, como aquella señora que llevaba 20 años buscando a su hijo desaparecido y se volvió afónica crónica. Muere metafóricamente; pero en muchos casos esta muerte se vuelve física. De cierta forma, esta última categoría es una evolución todavía más degradada emocionalmente de la víctima sobreviviente y de la víctima invisibilizada y es a la que pertenecen millones de colombianos y colombianas.

Así pues proponemos cuatro categorías de víctimas para nuestro análisis: la víctima primera; la víctima sobreviviente; la víctima desplazada; y por último, la víctima borrada. Si utilizamos las categorías de Galtung, se recoge lo hasta aquí descrito. Estaríamos hablando de que las víctimas pueden participar de las distintas violencias: ser víctimas inmediatas de la violencia directa, víctimas de la violencia estructural y víctimas de la violencia cultural o simbólica. Muchas de ellas siguen vivas y su existencia está marcada por la búsqueda del familiar desaparecido, la víctima primera. Esta clase de víctimas, a pesar de su disolvencia creciente, por más evidentes que sean los indicios de la desaparición de la víctima primera nunca dejarán de buscarla, llevadas por el anhelo de encontrar una prueba mínima de su existencia (¿o quizás de su inexistencia?): un fragmento de tibia cuyo ADN corrobore su identidad, un pedazo de la camiseta que

³⁰ De manera deliberada hacemos referencia a estos tipos de categoría social, introduciendo los primeros términos en torno a la danza, pues unas coreografías específicas en referencia a la mayor parte de ellos hacen parte del *corpus* de análisis de la investigación. Estos casos serán desarrollados en el capítulo 6.

llevaba puesta la última vez que lo vieron con vida, la gorra que siempre usaba... Es un momento trascendente: no será fácil aceptar esta prueba porque, hacerlo, significa admitir que el ser querido ha muerto *de verdad*. Pero encontrarla conlleva —también y contradictoriamente— un gran alivio porque la víctima sobreviviente sale de la incertidumbre. Solo ahí se puede iniciar el verdadero duelo (aunque, por supuesto, con la incidencia de otros elementos, imprescindibles en la reconstrucción emocional). El hallazgo del cadáver tiene un carácter necesario y es de vital importancia en la construcción del duelo. Es un quiebre en los procesos personales de reconstrucción. Sin ese hallazgo fundamental, no hay duelo que pueda empezar.

Por extensión, podríamos ampliar esta noción de “desaparición” que proponemos aquí. Es desaparecido no solo el cuerpo querido de la víctima sino todo aquello que constituye su identidad: su casa, su cultura, sus familiares, sus pertenencias, sus tradiciones. Su territorio. Aquello que ha sido destruido, hurtado, apropiado a la fuerza, a veces perdido irremediabilmente. O en otras palabras, el concepto de desaparición se puede extender a todas las pérdidas que han sufrido las víctimas en el conflicto armado colombiano.

Realizado el desvío, es posible ahora intentar responder al interrogante planteado arriba: ¿De qué manera el arte podría, representando conflictos propios de la violencia que ha vivido Colombia, incidir en los procesos de paz que se adelantan, tanto de manera colectiva como individual? La respuesta comienza a bosquejarse bajo la forma de una hipótesis, en lo particular que nos interesa para este trabajo: la danza específicamente y las artes en general, junto a factores de otra naturaleza, median entre las víctimas de un conflicto y la sociedad en donde él ocurre creando las condiciones necesarias para que las víctimas sobrevivientes inicien el duelo. El duelo, un requisito *sine qua non* para la reconciliación (en Colombia o el cualquier otro país que viva una guerra). No hay paz sin duelo, no hay duelo sin verdad, no hay verdad sin memoria. Estos enunciados establecen entre sí una red de interdependencia solidaria: la memoria permite la verdad, la verdad permite el duelo, el duelo permite la paz. Roto alguno de estos eslabones, la paz conseguida, finalidad última de los procesos de reconciliación, será inacabada, lo que puede dar lugar a contradicciones posteriores en la consolidación del proceso hacia la paz.

El duelo es, pues, el elemento indispensable para que las víctimas puedan reconciliarse con sus propios fantasmas. Y si de entrada hacemos tanto énfasis en el duelo, se debe a que es solo durante el proceso de su elaboración que las víctimas sobrevivientes estarán en capacidad de empoderarse (es decir, de asumirse) y luego, eventualmente, de transmutar sus sentimientos y su percepción en una obra de arte (personalmente o por mediación de artistas). Sin duelo no hay avance personal en la capacidad de coexistir con

los recuerdos tormentosos de las víctimas sobrevivientes ni —qué decir— con los victimarios o con la sociedad de la que son oriundos.

En ese proceso, el arte cumple un papel capital pues transmuta la memoria y la experiencia de los dolientes en expresiones artísticas, es decir, en lenguajes que, si bien parten de la realidad cruda de las víctimas, se distancian de ella al estar dotados de elementos simbólicos y abstractos, propios de su naturaleza.

Dicho de otra manera, y como lo veremos ulteriormente con la creación de la obra de danza contemporánea, el arte puede constituirse en un elemento esencial en un proceso de construcción de paz, haciendo visible el dolor y ayudando de esta manera a elaborar y a sobrellevar el dolor de los sobrevivientes.

Capítulo 4. Cuerpo y arte: el cuerpo vivido

4.1 El arte, fruto del empoderamiento pacifista

Como ha sido dicho en el capítulo anterior, la víctima sobreviviente intenta recuperar a todo precio el cuerpo de la víctima primera a través de dos grandes mecanismos. El primero, material, ya lo vimos: el cuerpo del desaparecido finalmente aparece, entero o a través de una de sus partes. Y otro, de carácter figurado: a través de procesos de simbolización y representación, entre los cuales se encuentran las obras de arte. Sin embargo, al afirmar que el arte cumple un papel capital en la elaboración del duelo, es importante aclarar igualmente que, a pesar de su importancia, el duelo no se elabora, evidentemente, solo a través del arte. Hay otros factores que inciden en el desencadenamiento de ese proceso, todos ligados esencialmente a la condición de verdad. Identificar, dignificar y humanizar a las víctimas son tareas permanentes de los mediadores de la memoria, y a su vez son demandas incesantes de las víctimas y sus asociaciones. También surgen la reivindicación de verdad, justicia, la reparación y la garantía de no repetición, como condiciones exigidas por las víctimas en términos de resarcimiento. Nos limitaremos aquí a hacer una mención general de otros procesos: catalización de los momentos de resiliencia, (re)establecimiento de la memoria, viabilidad y confiabilidad en las medidas de no repetición, ritualización de los cadáveres, restitución de la dignidad a las víctimas, visibilización de las mismas.

Volvamos pues a nuestro punto inicial, el arte. Cuando el cuerpo de la víctima primera no ha podido ser recuperado físicamente, cuando los sobrevivientes no han recobrado concretamente aquello que la guerra les arrebató, tanto los cuerpos, como, lo veíamos, sus posesiones e identidad, pueden acudir a otras formas de recuperación, en este caso de carácter simbólico. Veamos un primer ejemplo: el Parque-Monumento del pueblo de Trujillo, en el suroccidente colombiano, quizás una de las experiencias de mayor creatividad cultural y simbólica del país, generada en el proceso de confrontación de la violencia.

Este parque conmemora el asesinato y desaparición de 235 víctimas ocurridos allí en varias masacres desde 1986 y a lo largo de los siguientes años, mediante acciones funerarias como la construcción de osarios donde reposan los restos de algunas de ellas, acompañados por objetos que les pertenecieron. El Parque-Monumento “Tiberio Fernández” fue erigido por las asociaciones de víctimas de Trujillo en el corazón del pueblo, con el objeto de dignificar las víctimas, vencer el olvido y señalar a los culpables de aterradoras masacres ocurridas desde 1988 y a lo largo de los siguientes años (hasta

1994). Fue nombrado así en memoria del líder social y religioso de la región, el padre Tiberio Fernández, salvajemente asesinado el 17 de abril de 1990 junto a numerosos otros miembros de la comunidad, durante los eventos conocidos como “la masacre de Trujillo”. El Parque-Monumento conmemora el asesinato y desaparición de las víctimas ocurridos en los años señalados, muchos objeto de desaparición forzada, ejecución extrajudicial y homicidio. La mayoría de los cuerpos fueron mutilados y sus fragmentos tirados al río por los victimarios. Los despojos mortales que registraban signos de tortura o sevicia (decapitación, mutilación de las extremidades, evisceración y degollamiento³¹), y que fueron recuperados del río Cauca, no lograron ser identificados. Mediante acciones funerarias como la construcción de osarios donde reposan los restos de algunos de ellos, acompañados por objetos que les pertenecieron, los sobrevivientes tratan de darle cuerpo a los ausentes, a través del rito, preservando la memoria de sus muertos. Cada osario cuenta con una placa donde aparece el nombre de la víctima y las circunstancias, lugar y fecha de su muerte. Las placas representan en altorrelieve los oficios que en vida desempeñaba cada una de las víctimas, en un intento quizás de los sobrevivientes por volver a la cotidianidad que la violencia les arrebató.

Tal y como fue diseñado, el monumento establece una analogía entre el inmenso cuerpo humano masacrado, el cuerpo de Cristo y el cuerpo del pueblo, una lectura hecha desde la simbología católica que los familiares de las víctimas se han apropiado, que las identifica colectivamente y les ha servido de soporte emocional y moral (CMH, 2008, p. 184). El monumento de Trujillo puede ser “interpretado como una cosmogonía del sufrimiento y un panteón a sus aliados nacionales e internacionales en la resistencia” (p. 24). A partir de una comunidad religioso-moral se reconstruye así una Trujillo que intenta, a través de la representación artística, conjurar la atrocidad de lo allí acontecido. “Es la vida que trasciende más allá de la muerte, es reparación, dignidad, es espacio de justicia, lucha contra la impunidad, no es lugar de muertos, es lugar de vivos gritando libertad” (Parque Monumento, Asociación de víctimas de Trujillo, AFAVIT³²).

Así, en la historia de las sociedades modernas, el proceso de duelo (y la violencia que ha estado en su origen) se hace objetivo a través de monumentos, memoriales, museos, lápidas, cenotafios y sepulturas³³. Estos espacios “tienen en común su propósito

³¹ Es importante señalar que Trujillo detiene el aberrante título de ser el primer pueblo en Colombia donde se usó por primera vez y luego de manera sistemática la sierra eléctrica como instrumento de tortura y de desmembramiento de los cuerpos. Trujillo, es, para Colombia, un laboratorio del terror.

³² Visita a Trujillo, mayo 2014.

³³ Otros ejemplos abundan: Museo Historia del Holocausto en Jerusalén, Memorial de la *Shoah* en París, Museo de la Memoria y la Tolerancia de México, Museo Memorial de la paz en Hiroshima, Museo Casa de la Memoria en Medellín (Colombia), Museo de la Memoria en Buenos Aires, el Centro de la memoria del genocidio Murambi, en Kigali (Ruanda)...

confesado de formar voces alternativas de resistencia a la dominación y a las voces dominantes de la violencia” (Ramsbotham, Miall, Woodhouse, 2011, p. 348)³⁴.

Los museos de la memoria son centros de educación que pueden tener diferentes énfasis en concordancia con su localización y contexto; desde sitios para narrativas históricas y testimonios de los sobrevivientes, pasando por centros para resolución de conflicto y transformación del imaginario, hasta memoriales y sitios de reconciliación. Lo más importante es que tienen un valor común en querer formar voces alternativas de resistencia a la dominación y a las voces dominantes de la violencia (Ramsbotham, Miall, Woodhouse, 2011)³⁵.

El duelo también se objetiva a través de las obras de arte. En abril de 1937, cuando la población de Guernica fue bombardeada, Picasso reaccionó produciendo a los pocos días una pintura que representaba las imágenes complejas y perturbadoras de la guerra. El “Guernica”, en tanto que implacable condena a la guerra y a la represión, tiene una función de denuncia política contra los causantes de los muertos de la ciudad de Guernica durante la Guerra Civil Española. El mismo Picasso lo reconoce en la entrevista de Jérôme Seckler, aparecida en la obra de Christopher Silvester (Seckler, 1997, p. 365):

—No intento transmitir ningún mensaje en particular. No existe propaganda deliberada en mi pintura [dice Picasso].

—Excepto en el *Guernica*— apunté [Seckler].

—Así es —replicó [Picasso]—. Excepto en el *Guernica*. En él hay un llamado consciente al pueblo, una deliberada voluntad propagandística.

Pero es también claro que esta pintura de dimensiones considerables (7,76 m de ancho x 3,49 de alto), es una *representación* del dolor humano, de los muertos y de los desaparecidos bajo los bombardeos. El “Guernica” recupera simbólicamente a las víctimas de esa población. Rescata los muertos a través de símbolos: un toro agonizante, un cuerpo destrozado por las llamas, una madre que llora a su hijo fallecido, la oscuridad que se percibe en ese refugio atiborrado que solo ilumina un bombillo... Evidentemente, al ser el “Guernica” una representación, los muertos que allí aparecen no lo hacen de manera cruda y directa sino a través del lenguaje propio de la pintura —un lenguaje altamente simbólico, como todo lenguaje artístico—. Pero para las víctimas sobrevivientes de los bombardeos y sus descendientes, en el “Guernica” de Picasso están presentes simbólicamente *sus* muertos. Razonamiento semejante se podría hacer a propósito de la serie de Goya “Los desastres de la guerra”, que consiste en imágenes dramáticas de la

³⁴ Texto original en inglés.

³⁵ Texto original en inglés.

resistencia española durante la invasión francesa en las guerras napoleónicas a inicios del siglo XIX. Los muertos están allí metafóricamente recuperados. Podríamos avanzar la misma reflexión con relación a las pinturas del artista colombiano Fernando Botero sobre las víctimas de tortura en la prisión iraquí de Abu Ghraib. Los ejemplos se multiplican: nada distinto es el Partenón, en Atenas; los murales de Rivera en México, la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En Colombia, podríamos citar la obra de la artista plástica Doris Salcedo y las piezas para danza contemporánea de “El Colegio del cuerpo”, de Álvaro Restrepo.

¿Por medio de cuáles mecanismos una obra de arte puede ayudar entonces a las víctimas (sobrevivientes, según nuestra taxonomía) a iniciar su duelo? Una obra de arte revisibiliza a la víctima primera al exhibirla en el centro de sus preocupaciones estéticas y simbólicas. Revisibiliza también a la víctima sobreviviente en la medida en que le devuelve su presencia, su condición humana, su condición de ser social, su capacidad de interlocución y de ser escuchada, su memoria. Pero, tal y como acabamos de afirmar, la obra de arte no asume a las víctimas primeras de forma rigurosamente referencial³⁶. No, la obra de arte procede utilizando las herramientas y el lenguaje que le son propios: metáforas, figuras retóricas, símbolos, abstracciones, representaciones, trazos, sonidos, volúmenes, texturas, movimientos. Las herramientas y el lenguaje difieren según la naturaleza de la obra en que se materializan: una pintura, una escultura, una obra de teatro, una novela, una pieza de danza contemporánea...

Una obra de arte es una representación: el artista re-presenta —vuelve a presentar— una realidad que le ha sido mostrada, contada o que ha vivido. El discurso de la víctima sobreviviente, individual en unos casos, colectiva en otros, se transmuta en una obra de arte gracias a la *mediación* efectuada por la obra misma. El lenguaje del arte no es el de la víctima sobreviviente pues hay una transmutación que realiza el artista, aun en el caso extremo en que elementos del discurso de la víctima sobreviviente sean introducidos tal cual en el discurso artístico ya que, al ser insertados y moverse entonces en nuevas relaciones intratextuales, adquieren un valor distinto, estético, artístico. El arte sirve como mediador entre la realidad y sus espectadores.

Para explicar de mejor manera esta transmutación que se efectúa a través del arte es preciso ahondar en la noción de empoderamiento pacifista, concepto proveniente de la Investigación para la paz y elemento fundador de este trabajo. Haremos entonces una

³⁶ Ese procedimiento sería propio del discurso sociológico, del histórico, del científico, de las Ciencias sociales, del informativo —discursos cuya premisa fundamental es el reconocimiento explícito, factual, a un referente—. Pero no del arte, cuyo lenguaje es simbólico.

importante introducción epistemológica, que define parte de los conceptos fundamentales de esta investigación.

4.1.1 Paz imperfecta

Es pues en los planteamientos de la Investigación para la paz donde encontramos los argumentos más importantes para dar soporte a lo aquí avanzado, en particular en lo que respecta al concepto de paz imperfecta.

El concepto de paz imperfecta fue propuesto por el profesor español Francisco Muñoz, padre fundador, quien lo introdujo hace 17 años como una construcción hermenéutica y ontológica que surgió de la teoría sobre la Investigación para la paz, articulando conceptos, métodos y enfoques que nos dotan actualmente de mejores herramientas para analizar y comprender los diversos fenómenos relacionados con la paz y los Derechos Humanos. Así la define su autor:

Hacemos uso del concepto de paz imperfecta para definir aquellos espacios e instancias en las que se pueden detectar acciones que crean paz, a pesar de que estén en contextos en los que existen los conflictos y la violencia. De esta manera entendemos la paz imperfecta como una categoría de análisis que reconoce los conflictos en los que las personas y/o grupos humanos han optado por facilitar la satisfacción de las necesidades de los otros, sin que ninguna causa ajena a sus voluntades lo haya impedido (Muñoz *et ál.*, 2005, p. 29).

La Investigación para la paz es una disciplina que nace en la mitad del siglo XX, entre las dos guerras. Lo que genera la reflexión crítica es el inicio de la carrera de armamentos durante la Segunda guerra mundial, en particular después de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Con los primeros impactos del poder nuclear, surge la convicción de que el hombre tiene la capacidad científica de destruir y borrar por entero a la humanidad de la faz de la tierra. La posesión de las armas nucleares es asociada con el atributo máximo del poder, más que cualquier otra forma de destrucción masiva. No hay defensa alguna contra ella.

Para contrarrestar ese poder creciente, se impuso la realización de la paz como un objetivo primordial. Se habló entonces hacia los años 50 del concepto de paz negativa, en tanto que ausencia de guerra.

Seguidamente, surge un “saber de fronteras” en términos de Harto de Vera³⁷, donde se apela a todas las disciplinas para pensar el problema de la paz. Se crea un espacio multi y pluridisciplinario con la intención de hacer cruzar todos estos caminos, un diálogo interdisciplinar a partir de las Ciencias sociales. Se reivindica así en la Academia un espacio para pensar la paz.

En la segunda mitad de los años 60, Johan Galtung hace una severa crítica a la Investigación para la paz. Este sociólogo y matemático noruego, que ya hemos mencionado aquí, es pacifista, mediador de conflictos, ha recibido el Premio Nobel de la paz alternativo, el Premio Gandhi, y es uno de los fundadores y protagonistas más importantes de la Investigación sobre la paz y los conflictos sociales. Para el noruego, el concepto de paz negativa es demasiado estrecho. La paz debe ser más que la mera ausencia de un conflicto violento. No se debe calificar la paz como exclusivamente la ausencia de guerra sino que se deben tener de cuenta las causas estructurales que han provocado el estallido de la violencia. En ese sentido, la paz sería la ausencia de la guerra a lo que habría que añadirle la ausencia de la violencia directa e indirecta. Se debe indagar asimismo sobre las desigualdades sociales. Este es el concepto de paz positiva, es decir que incluye la construcción de la justicia social. Para alcanzar la paz se debe pensar en la eliminación de las raíces estructurales del conflicto que han hecho estallar la violencia. Galtung hace un giro epistemológico al volver el estudio sobre la paz una disciplina donde se incluye la justicia social, la vigencia de los Derechos Humanos y el cambio social. Define también el rol preponderante de los Estados como garantes de la paz y afirma que deben buscar relaciones de colaboración y apoyo mutuo para lograr una paz positiva. La paz positiva se refiere entonces a la vigencia de los Derechos Humanos, el cambio social, la libertad, la distribución equitativa de oportunidades económicas, las libertades políticas, las oportunidades sociales, las garantías de transparencia, la libertad y seguridad protectora de la violencia directa.

A pesar de sus detractores, es innegable que los aportes de Galtung representan una revolución en la evolución de la Investigación para la paz. No basta con declarar la paz negativa, ni es suficiente la concepción de paz positiva. Se deben construir mecanismos para la mejora de los Derechos Humanos para avanzar hacia la justicia social.

Surgió entonces desde el Instituto de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada el concepto de paz imperfecta, como una respuesta más fina para pensar la paz. El referente había sido hasta ahí el estudio de la violencia, se trataba entonces de proponer

³⁷ “Investigación para la paz y la transformación pacífica de conflictos”, conferencia dictada por el profesor Fernando Harto de Vera, politólogo, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, el 16 de marzo de 2016, Universidad del Valle, Cali, Colombia.

un giro epistemológico para deconstruir la violencia estructural que llevara a pensar la paz y no la violencia.

Con la paz imperfecta, no se propende hacia una paz absoluta, perfecta, que probablemente nunca haya existido —ni existirá— en la historia de la humanidad. Se habla de un concepto de paz más amplio, una paz que no es total ni está absolutamente presente en todos los tiempos o espacios sociales, sino que convive con el conflicto y las distintas alternativas que se dan socialmente a éste para regularlo. Ese es el concepto de paz imperfecta. Imperfecta por inacabada, fuente continua de estudio e interrogantes pluridisciplinarios. Una paz compleja y conflictiva por estar en permanente construcción y que se replantea constantemente. Promover una cultura para la paz significa promover la igualdad, la justicia, el respeto al otro, la participación democrática como principios que guíen el modo de afrontar las diferencias y los conflictos. Desde las diferencias, desde el dolor, se deben crear los espacios compartidos, se debe generar una experiencia común para relacionarnos sin violencia. El reto está en no mostrar solamente los espacios de indignación y de dolor sino los encuentros. Con su aplicación en el arte, este es el mayor desafío de la presente investigación.

Uno de los aspectos fundamentales de los Estudios para la Paz es el análisis de los conflictos. Los conflictos entendidos como una “circunstancia inherente al ser humano, con la que se abren enormes capacidades creativas, generadoras de bienestar, sin que ello suponga negar sus derivaciones violentas” (Muñoz y Molina, 2010, p. 2)³⁸.

Decía Francisco Muñoz:

El conflicto forma parte del universo, de todas las realidades que lo componen y de las relaciones que se establecen entre ellas [...]. Casi nos atreveríamos a decir que el “conflicto” es una característica de los seres vivos que en su intento de perpetuarse como individuos frente a la muerte y como especie frente a la extinción pretenden utilizar en su beneficio los recursos y la energía disponible en su entorno (Muñoz, 2001)³⁹.

De esta manera, todas las actividades humanas están insertas en la complejidad; ésta es resultante de los procesos expansivos y evolutivos del Universo y de la Tierra. Las especies han debido integrarse a los cambios ambientales, los seres vivos han encontrado soluciones adaptativas a la par de su evolución para acceder a la energía, mantener el equilibrio físico y químico, conservar sus formas de organización, frenar la agresión

³⁸ Muñoz y Molina, “Una paz compleja, conflictiva e imperfecta”. Artículo sin fecha de publicación pero que hace parte de Muñoz y Molina. (2010). *Una Cultura de Paz compleja y conflictiva. La búsqueda de equilibrios dinámicos*.

³⁹ Muñoz. (2001). “La paz imperfecta”. Artículo sin paginación.

externa, garantizar su desarrollo y reproducción, obteniendo así un equilibrio dinámico entre su propia evolución y la del ambiente donde se han desarrollado. Esto es lo que Juan Manuel Jiménez, Profesor del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada y otro importante forjador de la Investigación para la paz, denomina *Pax homínida*. Para él, la evolución es una consecuencia de la imperfección.

Así se ha llegado a considerar que la “teoría de los conflictos” puede que sea uno de los aportes más valiosos de los estudios sociales de las últimas décadas para interpretar las relaciones entre las personas, los grupos y la propia especie. Ya que a través de los conflictos es posible comprender las redes de relaciones, el papel de los valores y las ideas, las conductas y comportamientos, la distribución del “poder” y los mecanismos de cambio. El conflicto es, de esta forma, un concepto central para la explicación de la dinámica de las entidades humanas (individuos, grupos, especie) (Muñoz *et ál.*, 2005, pp. 55-56).

Pero el conflicto debe ser entendido ante todo como una fuente de creatividad, afirman los investigadores de la Paz (p. 54). Con Galtung, el interés particular de la Investigación para la paz ha sido ver las causas de la violencia y buscar soluciones a la misma, convirtiendo al conflicto en la base teórica, epistemológica, y práctica de la paz y la violencia. Pensar en un universo basado en la complejidad es darle relieve a las diferencias y a la asimetría que existe en los grupos en conflicto, y al ingenio para sortear las adversidades. Ante la incertidumbre, los humanos desarrollamos capacidades creativas.

El conflicto y la cooperación son las dos caras de la misma moneda de las relaciones humanas. La cooperación entendida como “una acción de dos o más agentes que obran juntos y producen un mismo objetivo, o como ayuda, auxilio o socorro que se presta para el logro de alguna cosa” (Muñoz y Molina, 2010, p. 8). La cooperación es un compromiso altruista y filantrópico. Los humanos somos seres imperfectos, en donde conviven la cooperación y el egoísmo, el altruismo y la codicia, la paz y la violencia. Sin embargo, los conflictos nos imponen ser cooperativos, dependientes del otro y nos enseñan a su vez a ser solidarios. Así, los procesos de adaptación de los homínidos pasaron por la socialización y el reconocimiento del otro, traduciéndose en cooperación y armonía.

Retomemos en extenso las palabras de Juan Manuel Jiménez, de su artículo “Pax homínida. Una aproximación imperfecta a la evolución humana” (Jiménez y Muñoz, 2012, p. 51). Así evoca el profesor al “viejo” de Dmanisi:

En 2005 se anunció en la revista *Nature* uno de las evidencias paleoantropológicas más interesantes de la última década, el hallazgo en Dmanisi (Georgia) de un cráneo con mandíbula asociada con una ausencia prácticamente total de la dentición. La antigüedad de este hallazgo, torna en torno a un millón ochocientos mil años. El individuo georgiano presentaba todos, menos uno, los alvéolos de los dientes superiores e inferiores cerrados

y buena parte de los huesos maxilar y mandíbula reabsorbidos. ¿Qué significa esto? Que perdió los dientes mucho antes de que muriera. La cuestión clave está en cómo pudo sobrevivir sin poder masticar la comida. Pensemos por un momento que hace cerca de dos millones de años, el fuego ni se producía ni se controlaba, que muchos alimentos serían de origen vegetal [...] y que la carne cruda es blanda pero al ser muy elástica, hay que masticarla mucho. La interpretación por la que han optado los investigadores [...] es que este individuo debió contar con la solidaridad de su grupo para poder subsistir. Bien que le masticaran la comida, bien que le permitieran acceder de forma preferencial a las partes más blandas y alimenticias de las presas: médula, cerebro y vísceras. [...] De cualquier modo, parece que las conductas cooperativas estaban ya presentes en los albores del género Homo.

El “viejo” de Dmanisi ilustra perfectamente nuestros argumentos. De esta manera, la paz se ha constituido como la respuesta cooperativa de los seres humanos a los desafíos del medio ambiente, a la búsqueda de mayor equilibrio y armonía con su medio, a un mayor grado de organización dentro de la especie humana. En esa medida la paz es buscar el más alto grado de bienestar para la comunidad. Es responder sin violencia al impacto del conflicto. La paz es la mejor respuesta a la complejidad en la que están involucrados los seres humanos.

4.1.2 Empoderamiento pacifista

Según la perspectiva que se ha venido reseñando, el empoderamiento pacifista, uno de los conceptos fundamentales de la matriz unitaria que se desprende de la reflexión sobre la paz imperfecta, hace parte de aquellas interacciones (o mediaciones) que puede generar un sistema basado en la complejidad. Esta praxis, que implica una estrategia de acción consciente, es definida como

[...] un reconocimiento de las realidades, prácticas y acciones pacifistas y sus capacidades para actuar y transformar su entorno más o menos cercano; y para impulsar y promover la creación de redes entre todos los actores que de una u otra forma tienen intereses en promocionar la paz (Muñoz *et ál.*, 2005, p. 138).

Este concepto se encuentra en la base metodológica de las hipótesis de trabajo de esta investigación y es uno de los fundamentos de la Investigación para la paz. Se quiere expresar a través de empoderamiento pacifista la capacidad que tienen los seres humanos para retomar en sus propias manos el curso roto de sus vidas y asumir sus circunstancias personales, por más dolorosas que ellas sean, a través de la construcción de procesos de duelo. Es un caso típico de resiliencia, gracias a la cual los seres humanos recuperamos cierto estado de equilibrio, perdido por la intervención brutal de una fuerza destructiva

externa. Ubicada esta definición en el contexto de un proceso de paz como el colombiano, estaríamos hablando de un empoderamiento que conduzca a las víctimas a elaborar procesos de duelo que desemboquen en la reconciliación y en la paz. La víctima asume su historia y construye su propio resurgir (social, psíquico, moral). El empoderamiento pacifista debe permitir a la víctima la reconstrucción de su visibilidad social, la recuperación de su dignidad, la readquisición de su condición extraviada de ser social a través de la activación de sus capacidades creativas.

El empoderamiento pacifista representa las acciones de resistencia pacífica, donde se opta por acciones creativas, inteligentes, que niegan las posibilidades de emergencia de la violencia. Es una teoría del cambio social que pretende, teniendo implícita la teoría de la noviolencia, cambiar el entorno de aquellos que se enfrentan al conflicto. Es una visión reticular y capilar del poder. Bien lo decía Foucault, el poder reside en todas las acciones humanas, no radica solo en el Estado. Todas las esferas sociales lo detienen y están en capacidad de aplicarlo, de apoyarse mutuamente y de manifestarlo por vías más o menos sutiles. Uno de los grandes desafíos que existen al plantearse cambios en la sociedad es lograr que las estructuras predominantes de poder no persistan de la misma manera. A través del empoderamiento pacifista, todas las entidades humanas tienen poder y lo ejercen, basándose en el desarrollo de sus capacidades. Desde una perspectiva reticular, todos los seres humanos (aquellos que son violentos y aquellos que no) utilizan su poder para construir la paz.

Como una reacción ante el poder, el empoderamiento pacifista busca restituir en las personas lo más característicamente humano: la satisfacción directa de sus necesidades. La Investigación para la paz se inspira de la propuesta de Manfred Max Neef, que, desde la perspectiva de un desarrollo a escala humana (1993), establece una taxonomía comprensible de las necesidades humanas: Subsistencia, Protección, Afecto, Entendimiento, Participación, Ocio, Creación, Identidad y Libertad. Hay justicia social cuando se satisfacen estas necesidades, dice el economista. Unas variables esenciales, pues es hacia la satisfacción de estas necesidades, que pueden asemejarse a carencias de la humanidad, y el desarrollo de sus potencialidades, que tiende la paz imperfecta.

A través de las necesidades se revela la tensión constante entre carencia y potencia, tan propia de los seres humanos. Concebir las necesidades tan solo como carencia implica restringir su espectro a lo puramente denunciante. Sin embargo, en la medida en que las necesidades comprometen, motivan y movilizan a las personas, son también potencialidad y, más aún, pueden llegar a ser recursos. La necesidad de participar es potencial de participación, tal como la necesidad de afecto es potencial de afecto (Muñoz *et ál.*, 2005, p. 61).

¿Qué poder tiene la paz para influir en los aspectos personales políticos, sociales, qué fuerza tiene para influenciar las agendas?, se preguntaba Muñoz⁴⁰. La respuesta radica en el empoderamiento pacifista. El empoderamiento pacifista, insistía Francisco Muñoz, no está condicionado por la violencia. Rompe con la perspectiva bipolar del enemigo. Al reconocer sus capacidades, se habla más bien en términos de “adversario”, se le reconoce su dignidad. Este proceso implica que se debe aceptar que todos los hombres y mujeres somos “potencializadores de paz”. Es reconocer al otro, es tomar conciencia plena de su existencia. Es escuchar tanto a las víctimas como a sus victimarios. Eso es lo que les permite a las primeras hacer las paces con los segundos, y quizás también, en sentido contrario. Y también, por qué no, (aunque éste sea un tema de otras consideraciones, que excede los límites de esta investigación), iniciar este camino que les permita a las víctimas considerar la posibilidad de perdonar a sus victimarios. Como lo plantea Jacques Derrida en su libro *Pardoner. L’impardonable et l’imprescriptible* (2012, p. 10), “al estar ligado a un pasado que de alguna manera persiste, el perdón no puede ser considerado una experiencia equivalente a la de un don, puesto que éste se otorga más corrientemente en el presente”⁴¹. El perdón es, por ende, una construcción social, no un acto natural.

La paz imperfecta nos da la posibilidad de construir y reconocer pequeños instantes de paz que nos permiten seguir avanzando. Es un flujo dinámico y envolvente: la paz imperfecta alimenta el empoderamiento pacifista, mientras éste fortalece el tejido social y las posibilidades de generar entendimiento y armonía.

Hablar de capacidades amplía nuestra mirada sobre el “poder” de cada entidad humana (individuo, grupos, sociedades o especie) para desarrollar sus capacidades y de relacionarse con el medio (cosmos, naturaleza, seres vivos y seres humanos), porque nos posibilita ver las dinámicas de las entidades humanas de acuerdo con el desarrollo de las mismas y nos ayuda a interpretar los conflictos en relación con el desarrollo o no de estas capacidades (Jiménez y Muñoz, 2012, p. 45).

Francisco Muñoz afirmaba que los desafíos para la paz están, pues, en deconstruir la violencia, quitándole el protagonismo, incluir la paz en las agendas estatales, renovar los presupuestos epistemológicos y ontológicos, investigar la paz como campo transdisciplinar, y por último, —y esto es esencial en nuestra argumentación—, reconocer la fragilidad como un elemento presente y de gran importancia para la complejidad.

⁴⁰ “El campo transdisciplinar para la paz”, conferencia dictada por el profesor Francisco Muñoz el 10 de junio de 2014, Universidad del Valle, Cali, Colombia.

⁴¹ Texto original en francés.

“La necesidad de empoderarse es la única posibilidad de transformación de una realidad desigual”, afirmaba el profesor Muñoz. Empoderarse como única posibilidad de transformación de una realidad desigual, como la toma de conciencia y actitud de transformación, desde lo individual a lo público, “en un proceso en el que son reconocidos todos los actores, públicos y privados, y sus capacidades para que las acciones de paz se dimensionen el máximo posible en la toma de decisiones implicadas en el bienestar de las sociedades” (Muñoz *et ál.*, 2005, p. 10). La no violencia se transforma así en una verdadera práctica para la libertad.

El empoderamiento pacifista significa pues generar una transformación positiva, propositiva, de cambio y regulación de los conflictos, al tiempo que se satisfacen las necesidades humanas. Es el reconocimiento para las víctimas de sus propias capacidades creativas, que son generadoras de bienestar, desde sus propios procesos de sufrimiento y silencio. Es, así, un intento de los individuos de perpetuarse frente a la muerte. Proponemos algunas categorías que pueden ser problematizadas desde el empoderamiento pacifista y la paz imperfecta, como lo haremos en la última parte de esta investigación: fortalecer el tejido social, transformar su entorno, generar armonía y bienestar, promover la reconciliación, provocar solidaridad, instar a la cooperación, interpelar, transformarse, generar capacidades creativas, empoderarse.

Pensar la paz imperfecta es “reorganizar nuestras neuronas”. Es reinvertir nuestro pensamiento, o dicho de otra manera, proponer un giro en la forma de generar conocimiento. Es fundamental ser capaces de deconstruir para volver a construir, desaprender de aquello que nos impulsa a la violencia, fomentando la convivencia pacífica y lograr transformar la sociedad.

Nos gustaría huir, en la medida de lo posible, del sentido negativo que el término imperfecto arrastra. No se trata de negar una forma de “hacer”, de no-hacer. Sino más bien una demanda de actuar, crear, engendrar, incidir, llevar a cabo, obrar, operar, practicar, proceder, realizar en un sentido de transformación positiva, propositiva de cambio hacia, de regulación de los conflictos (Muñoz, 2001).

Por su parte, Vicent Martínez, Doctor en Filosofía y director honorífico de la Cátedra Unesco de Filosofía para la Paz y otro gran artífice de la Investigación para la paz, describe en su artículo “Saber hacer las paces” (2000) los principales ejes sobre los cuales han articulado el giro epistemológico los investigadores de esta corriente al construir sus hipótesis. Para Martínez, lo esencial es el *otro*. En la otredad es que el planteamiento de la Investigación para la paz toma toda su fuerza: aquello que se decía objetivo, pasa a ser intersubjetivo; el observador distante que adquiere conocimiento pasa a ser partícipe de los procesos de reconstrucción de escenarios de paz. El conocimiento deja de ser una

relación entre sujeto y objeto para convertirse en una relación entre sujetos y personas que reclaman el derecho a la interlocución. Estamos hablando de una epistemología comprometida con los valores y la justicia; aquella que se calificaba de neutra se vuelve solidaria, en un lugar donde el contrato social inicial que estipulaba la igualdad de todos marca ahora explícitamente las diferencias: cada uno reclama ser reconocido en su individualidad y particularidad. No se habla ya de *una* razón en singular sino que se comprometen *las razones*, en plural. Se permite (y se recomienda) tener en cuenta los sentimientos, las emociones, el cariño, la ternura. El mundo deja de ser abstracto para convertirse en diversidad de lugares locales, los seres humanos volvemos a ser parte de la naturaleza y esta deja de ser un objeto que debemos controlar. Reivindicamos nuestro compromiso con la defensa del medio ambiente y nuestro lugar en la Tierra. Se fortalece la categoría de análisis de género, que permite la reedificación de un nuevo lugar de la mujer y de nuevas formas de conjugar tanto lo femenino como lo masculino. Se pasa del paradigma de la conciencia al de la *con-ciencia*, al de la Comunicación, a aquel saber que se crea conjuntamente, donde la lucha por una sociedad justa reconoce que comunicar “equivale a poner en común, o sea a entrar a participar y ser actores en la construcción de una sociedad democrática”, como dice Jesús Martín Barbero (2011, p. 20). Se propone así un mundo que reconoce al otro en toda su dimensión.

En esta perspectiva, es imperativo permitir que otras voces surjan. Otros testimonios que nos alejen de aquellos sobre los que la visión occidental de la ciencia se ha construido: blanca, masculina, occidental, moderna e ilustrada, como dice Martínez en la obra citada. La necesidad de potenciación (*empowerment* o empoderamiento) de mujeres, indígenas, gentes de color, víctimas y otros excluidos, está en estrecha relación con el reconocimiento de sus propias capacidades y con la posibilidad de que se creen oportunidades para desarrollarlas, en un intercambio de interpelación mutua, muchas veces desde su propio sufrimiento y silencio.

En otras palabras, adoptar la perspectiva de la víctima. O como continúa el catedrático diciendo:

Necesitamos aprender de los ayudados. [Esto] supone el reto de establecer la relación conceptual y práctica entre vulnerabilidad y las capacidades de los que consideramos vulnerables. Es una variante del término de potenciación. Una de las paradojas de la acción urgente es que impone a los ayudados una forma de pensar, que puede constituir la razón misma de su indignancia, de su tener que menester. [...] Hemos de reconstruir conjuntamente las nociones de necesidad, sufrimiento y pobreza, a partir del reconocimiento de las capacidades de unos y otros (Martínez, 2000, pp. 82-83).

“La vulnerabilidad puede desencadenar mecanismos de agresión, violencia y exclusión [...]. Pero estamos trabajando la forma en que la vulnerabilidad también puede hacernos sentir la necesidad de las otras y los otros; que también puede originar ternura”, concluye Vicent Martínez (p. 92). Los seres humanos somos los seres más complejos de la Tierra pero no podemos gestionar toda la complejidad; de ahí nuestra fragilidad. Necesitamos del otro para poder sobrevivir. A mayor complejidad, mayor capacidad de recuperación. Somos frágiles porque nacemos con una incapacidad manifiesta a valernos por nosotros mismos. Somos dependientes de las madres, de las abuelas y otras mujeres de la comunidad durante los 2 ó 3 primeros años de nuestra vida para poder alimentarnos. Durante esa prolongada dependencia biológica, la ausencia de otro conduce a la muerte. Solo a partir de los 7 años, cuando ya estamos orgánicamente maduros, podemos valernos por nosotros mismos. Pero en cuanto seres sociales, somos dependientes toda la vida. Los seres humanos somos socializados por otros miembros del grupo, gozando así de un aprendizaje múltiple. Esto está en estrecha relación con la complejidad, la socialización y la cooperación, lo cual ha sido fundamental para darle un lugar al hombre, al padre, al representante masculino de la familia, para asumir junto con la madre la crianza de los niños, en esta articulación de nuevas masculinidades.

Lo que propone Martínez, en definitiva, es subvertir aquella concepción imperante —la concepción blanca, masculina, occidental, moderna e ilustrada— con la que se ha generado el conocimiento en las Ciencias humanas, por aquella que aportan los Estudios para la paz. Estos, dice el filósofo, asumen la tradición de nuevas maneras de entender el conocimiento y la ciencia. Disminuir las formas de marginación, exclusión y cualquier tipo de violencia estructural para favorecer aquellas que promuevan la reconstrucción de las competencias humanas para hacer las paces. Los Estudios para la paz asumen pues la tradición de nuevas maneras de entender el conocimiento y la ciencia, desde las Ciencias humanas y sociales. La paz se convierte, desde esta mirada, en objeto de estudio, en categoría analítica.

Defendemos pues, adhiriendo a los preceptos de los Investigadores para la paz, una idea de paz y Derechos humanos entendida desde la perspectiva de los grupos que sufren cualquier forma de violencia, los oprimidos, los excluidos, en donde la dignidad humana es el principio fundamental y básico, un principio que no puede nunca ser relativizado ni cuestionado. Y propondremos una aproximación al arte y la danza como elementos que pueden ser usados por esos hombres y mujeres segregados para satisfacer sus necesidades. El arte y la danza como formas de transmitir fragilidad, amor y ternura. De conmover, de interpelar, de emocionar. Y como veremos más adelante, como formas vitales de empoderamiento pacifista de víctimas del conflicto armado colombiano.

4.1.3 La participación activa de las víctimas

El arte, adecuadamente planteado, es uno de los recursos con los que la víctima puede contar para iniciar su camino hacia el duelo y predisponerse en consecuencia para la conciliación y la paz. El análisis del arte a través de la mirada de la paz imperfecta es a nuestro juicio, uno de los elementos que pueden permitir la cooperación social, la armonía, el equilibrio y el bienestar entre los seres humanos, en la búsqueda de la proscripción de la violencia. El arte puede ayudar a una sociedad para que sea capaz de mirarse dignamente al espejo de su memoria y de proyectarse con serenidad y plenitud hacia su futuro. Y, creemos, como lo veremos en el capítulo 7, que el arte es fundamental en un proceso en que las víctimas de la violencia se puedan ir despojando progresiva y confiadamente de ese calificativo. Creemos que la necesidad de reivindicarse como víctima puede amainarse mediando procesos artísticos.

Postulamos que la exigencia de memoria que hacen las víctimas se afirma en la necesidad ética y política de una apropiación narrativa del pasado de inhumanidad, es decir, en su participación activa en la creación de la obra de arte. El empoderamiento pacifista a través del arte se basa pues en la intervención de la víctima. Es una condición imprescindible cuando se habla de obras de arte producidas en un contexto de fin de un conflicto violento y de reconciliación con personas que han cometido los crímenes más atroces. La intervención de la víctima no es inmediata ni mecánica. Tampoco se espera que la víctima se sustituya al artista. Pero sí debe participar en la construcción de las bases de la obra. A través del prisma del empoderamiento pacifista, es la víctima quien toma en sus manos las riendas de su propia tragedia. Estos preceptos serán confrontados en la última parte de esta investigación, cuando demos cuenta del proceso de creación y puesta en escena de la coreografía basada en las voces de las víctimas, que contó con su entera participación.

De cierta forma, esta concepción comparte (o está inspirada) en los supuestos de Michel Foucault cuando, en conversaciones con Gilles Deleuze, en mención episódica a su experiencia en el GIP (*Groupe d'Information sur les prisons* —Grupo de información sobre las cárceles—), remarca cómo:

[...] cuando los prisioneros se han puesto a hablar, ya tenían una teoría de la prisión, de la penalidad, de la justicia. Esa especie de discurso contra el poder, ese contra-discurso mantenido por los prisioneros o por los llamados delincuentes, eso es lo que cuenta y no una teoría *sobre* la delincuencia (Foucault, 1980, p. 11. El acento es nuestro).

Foucault ratifica esta idea en el siguiente fragmento extraído del documental de Philippe Calderon, *Foucault par lui-même*, del año 2003:

De cierta manera, [se trata de] hacer de la historia de la locura una interrogación sobre nuestro sistema de razón. [Y proceder de la] misma forma con el crimen en relación a la ley. En vez de interrogar a la ley directamente sobre lo que pueden ser sus conceptos fundacionales, [debemos] partir del crimen como punto de ruptura con respecto al sistema, y tomar este punto de vista para interrogarnos sobre lo que [finalmente] es la ley. Tomar la cárcel como lo que nos debe explicar en qué consiste el sistema penal, en vez de tomar el propio sistema penal e interrogarlo desde el interior, [y tratar de comprender] cómo está estructurado, cómo se funda y se justifica, para luego deducir lo que ha sido la prisión⁴² (Calderon, 2003).

En otras palabras, para el caso del conflicto colombiano, *mutatis mutandis*, lo que cuenta no es una teoría abstracta y globalizante sobre la violencia sino la voz de las víctimas, en su propia particularidad. Con ella se construye el relato. Los desaparecidos recuperan su visibilidad social, humana, a través de la memoria, la resiliencia y la ritualización. El arte (la danza) vuelve visibles a las víctimas al convertirlas en un nuevo cuerpo: el cuerpo ausente que es transmutado en arte. Demos un ejemplo: la Plaza de Bolívar en Bogotá, tras la victoria del “No” en el plebiscito que decidía la suerte de los acuerdos de paz entre el gobierno y el grupo guerrillero las FARC (2 de octubre de 2016), fue cubierta en su totalidad, por iniciativa de la artista plástica Doris Salcedo, con sábanas blancas que portaban el nombre, escrito en ceniza, de un número simbólicamente representativo de víctimas del conflicto. Su obra se titulaba *Sumando ausencias*.

Citemos la perspectiva que desarrollan los investigadores en construcción de paz y resolución de conflictos a través del arte Ramsbotham, Miall y Woodhouse. Los autores evocan la metodología propuesta por el dramaturgo brasileiro Augusto Boal como parte del proceso de reconciliación basada en una construcción artística “desde abajo”, con la participación activa de las víctimas de la violencia. La conocida metodología propia del “Teatro del oprimido” buscaba una transformación profunda del teatro. Lo que pretendía Boal con estas técnicas en los años 60 era pasar del monólogo de las actuaciones tradicionales a un diálogo entre la audiencia y los artistas. Lo hizo a través de la implementación de varios talleres de teatro y presentaciones que fueron pensados para satisfacer las necesidades de interacción, diálogo y sobre todo pensamiento crítico de acción, además de diversión, de los diversos sujetos que componen la obra, incluyendo al

⁴² Texto original en francés.

público. Los autores mencionados abogan por la transformación social a través del teatro, y citan a Richard Boon y Jane Plastow, quienes:

[...] asocian su análisis al poder positivo de la acción humana y de su creatividad. Dicen (haber) sido “permanentemente sorprendidos por el poder del goce, como un agente de transformación”. [...] Esto sintetiza el sentido vigorizante que la dimensión política de la resolución de conflictos puede ganar al expandir sus horizontes, al comprometerse con la creatividad que se encuentra permanentemente disponible en las artes y la cultura popular (Ramsbotham, Miall, Woodhouse, 2013, p. 350)⁴³.

El arte, continúan, puede proponer actividades que sirvan “de puente a la alternativa de la violencia y al conflicto devastador” (p. 351). Así, retomemos las palabras de Y. Raj Isar, quien condujo en 2004 la elaboración de un documento comisionado por la Red Internacional de Artes Escénicas de Bruselas, IETM (por sus siglas en inglés), para ayudar a los operadores de prácticas artísticas en situaciones de extremo conflicto con herramientas para un mejor desempeño de su labor. Estos agentes especialmente formados en el uso de metodologías artísticas para la resolución de situaciones de alta conflictividad y guerra, fueron interrogados sobre el impacto del compromiso artístico en situaciones de conflicto o estrés.

No creo, personalmente, que en una situación de conflicto los artistas tengan la posibilidad de escoger si reflejan el impacto del conflicto en ellos o en su sociedad. Su única opción posible parece ser ir más allá de un mero reflejo de ese conflicto, o de generar la acción para contribuir al cambio de ese conflicto⁴⁴ (Isar, 2004, p. 10).

Así, en términos de Rubén Yepes (2012), el arte se vuelve político cuando genera *una acción*. El arte adquiere todo su sentido cuando implica cambios por parte de las comunidades involucradas en el proceso o por parte del espectador.

Introduciremos aquí la propuesta de James Thompson, profesor de Teatro social y Aplicado en la Universidad de Manchester, Gran Bretaña, de notable importancia para este trabajo doctoral. El Instituto “In place of war” —juego de palabras en inglés entre “estar en el lugar físico de la guerra” y “en lugar de” la guerra, “en vez de”— que depende de esta Universidad, fue fundado y dirigido por este profesor a inicios del 2000. Desde ese espacio, una red de investigadores como el propio Thompson, Michael Balfour o Jenny Hughes, se han interrogado sobre la pertinencia de utilizar prácticas y *performances* teatrales como respuesta a los conflictos violentos. “In place of war” trabaja con

⁴³ Texto original en inglés.

⁴⁴ Texto original en inglés.

comunidades artísticas y organizaciones culturales en espacios de conflicto y en sectores que padecen las consecuencias de la violencia. Thompson basa su propuesta en la conjunción de una exploración teórica de proyectos teatrales en escenarios de guerra y violencia, con la creación de talleres participativos *in situ*, inspirados en las técnicas de Augusto Boal. Estos talleres han generado un enorme compromiso por parte de los participantes pero, a su vez, acérrimos debates sobre la eficacia de la intervención artística en estos contextos de guerra. Años de práctica en lugares de conflicto han consolidado la investigación de Thompson, quien ha trabajado en particular en África (Congo y Ruanda) y Asia del Sur (Sri Lanka).

Performance Affects (2009), su último libro, se concentra, como sus escritos anteriores, en espacios de guerra, desastres o crisis humanitarias. Los proyectos sobre los cuales ha intervenido el artista tienen dos características: por un lado, se focalizan en cuestiones relativas a la ausencia de justicia social, a la imperiosidad de cambios sociales y a la participación de quienes han sido económica, social o culturalmente marginados. También tiene la particularidad de desarrollarse en espacios específicos, como cárceles, campos o escuelas, con comunidades como refugiados, personas en situación de discapacidad o mayores de edad.

En *Performance Affects* Thompson reevalúa el concepto de “Teatro aplicado”, también conocido como “teatro para el cambio”, que se construye sobre el convencimiento del poder que tiene el teatro de ir más allá de su mera forma estética. Sin negar los efectos del trabajo y las implicaciones sociales y políticas que pueda tener un programa teatral en condiciones de conflicto, Thompson se pregunta por las causas o intenciones de la práctica, sobre los límites de tales acciones y sobre la real ambición estética y política que impulsa la puesta en escena. Hacerlo, dice, permite introducir una mirada crítica que anticipe eventuales manipulaciones de las prácticas artísticas que buscan justificar formas de abuso para mantener un indeseable *status quo*. Cuando se interviene en campos donde se han vulnerado los Derechos Humanos, se puede ser fácilmente instrumentalizado por alguna de las partes en conflicto. Por ende, es menester no solo conocer los discursos imperantes sino quiénes los elaboran, con qué fin y en qué circunstancias lo hacen.

El argumento principal de Thompson es que un teatro que se limite simplemente a reconocer sus *efectos* —resultados socialmente identificables, mensajes e impactos— y se olvide del fantástico potencial de libertad que da el goce de la belleza del arte será un teatro por siempre limitado.

Al tener en cuenta exclusivamente el ámbito del efecto, donde la actuación comunica mensajes o se concentra en impactos sociales o educativos reconocibles, la práctica se

restringe o se fragiliza. Al no reconocer el *affect*⁴⁵ (las respuestas corporales, las sensaciones y el placer estético) gran parte del poder de la obra se puede perder (Thompson, 2009, p. 7)⁴⁶.

De esta manera, Thompson propone la idea de “affects”. Un simple cambio de letra (*effects* a *affects*, en inglés), que no obstante abarca nuevas dimensiones. En el concepto de *affect* se va más allá del impacto del arte sobre la persona, o de la influencia que éste pueda tener. Se trata de cómo la obra pueda *afectar* radicalmente la vida de los participantes, se trata de qué va a cambiar en ella, de qué espacios ínfimos e íntimos pueda el arte hacer vibrar, de qué repercusiones profundas tendrá en el ser la comunión con el arte. A través del *affect*, los participantes se sienten tocados, emocionalmente involucrados, conmovidos. Se valora lo emocional, lo estético y lo sensorial del trabajo. Se enaltecen los *afectos*. A través del *affect* se reivindica el entusiasmo, el disfrute, el goce simple del artista y del espectador, la libertad, y, por encima de todo, el derecho al disfrute de lo que la bailarina y anarquista rusa Emma Goldman denomina *beautiful radiant things* (p. 1), o las cosas de radiante belleza. Los cambios sociales, afirma Thompson, exigen cosas de radiante belleza. En mundos donde impera la inequidad social, la desigualdad y la violencia endémica, en contextos de construcción de paz, reconciliación e intervención humanitaria, se necesita la belleza refulgente del arte. Esta mirada, que incluye la noción de afecto en la investigación, en la que encontramos resonancias con la Investigación para la paz, clama por el compromiso de programas artísticos que no reduzcan la compleja experiencia teatral a indicadores o a efectos, ni que interpreten las obras con simples diagnósticos de los problemas sociales evidenciados. Es importante constatar que la autoestima de una persona ha aumentado después de su actuación teatral, sostiene Thompson, o afirmar que otra ha reducido su consumo de droga como posible consecuencia ello. Pero es insuficiente. El peligro de quedarse en la utilidad social del arte (un arte eficaz para el entretenimiento y la diversión) reside en que se abandone el terreno de la sensación, de que se pierda la preocupación por lo estético, por la belleza, la alegría, por la capacidad de sorpresa y asombro. Por el contrario, un arte basado en los *affects*, construido sobre una base íntima y sensorial, puede constituirse en actos de resistencia.

El *affect* es la sensación corporal que es sostenida y provocada particularmente por experiencias estéticas. Es esa fuerza que emerge de la atención al placer, asombro, alegría y belleza. Evidentemente, esa fuerza puede también conectarse con el dolor. El miedo, el abatimiento, la envidia y la desesperanza, son todos *affects* (p. 135).

⁴⁵ *Affect*, palabra difícilmente traducible al español. La más cercana propuesta (“afectación”) sería una muy aproximativa traducción y no sabría cubrir del todo la amplia acepción del vocablo en inglés. Por esta razón, hemos decidido conservar este término en su idioma original.

⁴⁶ Todos los textos de Thompson son originalmente en inglés.

En ese giro epistemológico, Thompson introduce el concepto de “desconcierto” (*bewilderment*) que implica cierta humildad frente a la obra en contextos donde impera la violencia o la supresión de los derechos humanos. “El sobresalto de Brecht, la teoría del asombro de Benjamín” (p. 134). El estremecimiento que proponemos aquí.

La experiencia de la belleza es lo fundamental para Thompson. Merece toda nuestra consideración cuando se elaboran obras que quieren contribuir a restablecer la justicia social. “Solicitar a los participantes que elaboren una propuesta (artística) que consideren hermosa los compromete en una búsqueda que tiene poderosos resultados, que pueden ser potencialmente muy positivos” (p. 136). ¿Por qué se deberían suprimir de los relatos la risa, la imaginación y el placer? ¿Por qué no podemos contribuir colectivamente a crear un montaje bello como punto de partida de este tipo de intervención? El poder de la belleza para perturbar es crucial, añade Thompson (p. 140) y tiene un importante pero escasamente reconocido poder político. La belleza puede convertirse en arma para la crítica en contextos violentos. Puede generar un compromiso con el mundo.

“La belleza puede, entonces, [...] ser entendida como un intenso *affect* generado por un objeto o experiencia sentida por alguien pero simultáneamente ubicada más allá de sí”. (p. 143). El *affect* de la belleza como alternativa a la estética del daño, o como lo denomina Ileana Diéguez (2013): “la memoria del dolor”. Pues si la belleza puede ser expansiva, el dolor, por su parte, constriñe. Amarra la palabra, limita la expresión, amordaza el cuerpo. Pues el dolor es fenomenológico, habla de sí, habla del cuerpo. La comunidad puede sentir que se reduce su dolor durante la experiencia artística pero también puede presentir que su desesperanza ha sido utilizada por otros. La obra puede ofrecer la oportunidad de que el dolor encuentre símbolos para extraerse más allá de las fronteras del propio cuerpo de las víctimas pero éstas a su vez pueden sentirse manipuladas, para satisfacer y confortar el poder de otros.

En esta formulación que propone Thompson, la ética y la política se ven íntimamente ligadas. La complejidad de definir el término inglés *affect* en español, que evocábamos en el pie de página 15, no se limita al idioma. El propio Thompson reconoce la dificultad —y el potencial peligro— del uso de esta palabra. El énfasis adoptado señala que *affect* se refiere a “respuestas emocionales, usualmente automáticas e in-corporadas que ocurren en relación *con algo más*, ya sea el objeto de observación, un recuerdo o una actividad práctica” (p. 119, la cursiva es nuestra). “La belleza reboza al cuerpo [...], provocando la búsqueda de ese algo más que no se deja al azar: el valor de la belleza (o su propósito) se vuelve vivido *con relación* al dolor” (p. 150, la cursiva es original). “La belleza es más intensa cuando se experimenta en espacios de carencias”, insiste el profesor (p. 151).

El *affect* es entonces un término expansivo, no simplemente una alternativa o la oposición a lo que llamo “el ámbito del efecto”, sino el aumento de lo que debería ser entendido, de lo que debería ser esperado y de lo que debería ser considerado en relación a cualquier experiencia (artística) (p. 119).

El *affect* se referiría, en términos de Clough (citado en Thompson, 2009), a las capacidades corporales para afectar y ser afectados, o al aumento o disminución de las capacidades del cuerpo para actuar, comprometer y conectar; está ligado al sentimiento personal de *estar vivos*. El *affect* estaría entonces conectado tanto con la capacidad de acción del ser humano como a la actividad o energía para vivir. O en otras palabras, a la vitalidad, que motiva los deseos de la persona a conectarse y a comprometerse con los otros o con las ideas. Este concepto de *affect* nos remite así a aquello que José Manuel Martín y Francisco Muñoz definen como “la conciencia agónica”. Desarrollado en el capítulo “Complejidad, fragilidad y conciencia agónica” del libro *Brecha de la fragilidad* (2009), el término abarca todo aquel “plexo de disposiciones emotivo-cognitivas-conductuales”, o aquella

[...] instancia de autoconciencia e inter-conciencia que sostiene la capacidad humana de ser conscientes [...] de las vivencias de fragilidad-vulnerabilidad. Es la instancia que subyace a la motivación (socio-moral) encargada de poner en marcha las estrategias de cuidado, protección, ayuda, guiada por emociones empáticas y compasivas (Citado en López-Aparicio, 2009, p. 45).

La conciencia se califica de “agónica” (o combativa) en la medida en que “lucha, contribuye y coopera por superar las tensiones de la viabilidad de la necesidad existencial inscrita en nuestros genes-cuerpos de pervivencia/supervivencia” (p. 44). Si no tuviéramos voluntad agónica, si no existieran entonces los *affects*, o la sensación de poder, no tenderíamos a crear nada. La muerte, concluye Thompson, es el final de los *affects* (Thompson, 2009, p. 179).

Para Thompson, siguiendo a Deleuze, es solo en el *affect* que se puede aprehender todo el poder y el potencial del arte. Una estimulación del *affect* a través de procesos artísticos es lo que obliga al participante a reflexionar y a comprometerse en todos los niveles. Abordar los *affects* permite explorar una zona más rica, compleja y prometedora que la de los efectos. El *affect* asegura que hay transmisión de la pasión. Y en ese sentido, la belleza del *affect* convoca necesariamente al otro. Sabemos que la belleza es subjetiva pero en nuestro afán de que otros vivan nuestra hermosa experiencia sensorial, generamos lazos de sociabilidad que se quieren protectores, en un movimiento que busca mitigar el dolor del otro.

Con los *affects* estamos hablando de capacidad e intensidad. Estamos hablando de algo que va más allá del momento presente. Nombramos algo imperceptible, intangible, del

orden de lo fue alcanzado por los participantes en la representación teatral y en el proceso que condujo a ella, del orden de algo que los hace sentirse orgullosos. De cuestiones que aseguran que la vitalidad del proceso artístico no se pierda. De esos momentos frágiles, intensos, de efímera felicidad, ajenos a nuestra voluntad, que ocurren cuando menos lo esperamos, donde, frente a una obra de arte, un estremecimiento recorre el cuerpo, donde lo hermoso se vuelve sobrecogedor. El *affect* perdura más allá del momento de la presentación. Lo rebasa. Estamos hablando de una experiencia verdadera, subyugadora, tan difícil de describir, de ponerle palabras. Del orden de una epifanía, contundente por su fragilidad. Estamos hablando de cuestiones del orden del empoderamiento pacifista.

4.1.4 Las prácticas de sí

Quisiéramos en este punto proponer una serie amplia de categorías en las cuales podrían ser agrupadas las intervenciones sobre los cuerpos que describíamos antes, o si se quiere, una taxonomía corporal⁴⁷.

Cuerpos intervenidos: a través de actividades de gimnasio, dietas, operaciones quirúrgicas (cambios fisonómicos, intervenciones trans-sexuales), alimentación, prótesis (bucales, cardíacas, vasculares, chips nanotecnológicos), exo-esqueletos, *cyborgs*, los tatuajes...

Cuerpos vigilados: a través de la cárcel, la escuela, el hospital, las nuevas tecnologías (internet, cámaras públicas y secretas, rastros de llamadas telefónicas y de tarjetas de crédito, bases de datos, GPS)...

Cuerpos decorados: a través de la vestimenta, el maquillaje, el corte del cabello, los peinados, los adornos (collares, anillos, pulseras, aretes, *piercings*)...

Cuerpos castigados: en la escuela, en la cárcel, por la tortura, la muerte, la desaparición, el secuestro, las mutilaciones...

Cuerpos muertos y exhibidos: a través de la exposición pública para el escarnio.⁴⁸

⁴⁷ A pesar de proceder a este ejercicio de delimitación conceptual —necesario para ayudar a la comprensión de la complejidad del cuerpo—, es menester precisar que no consideramos los límites como muros infranqueables o excluyentes. Estas clasificaciones pueden participar unas de otras y evolucionar, al situarse en fronteras “porosas” y mutables. Con Eugenio Trías y su concepto de Filosofía del límite (1991), consideramos que el “límite ha dejado de ser muro convirtiéndose en puerta de acceso a la inevitable mutabilidad de los entes”.

⁴⁸ Quizás el cuerpo muerto por antonomasia exhibido para el escarnio público sea el de Jesucristo. Pero los casos abundan en la historia de la humanidad. Ya hemos citado el de Polinices, hermano de Antígona, según la tragedia griega de Sófocles que lleva el nombre de aquélla; los de los cuerpos de nuestra contemporaneidad degollados por el fundamentalismo yihadista; el cuerpo ejecutado de Saddam Hussein; el de Kadhafi en Libia, apaleado hasta la muerte por sus súbditos; los cuerpos de los prisioneros torturados de la cárcel iraquí de Abu Grahib, bajo la bota humillante de una sonriente soldada estadounidense. O también su variante: el cuerpo no exhibido y volatilizado para impedir su veneración, como el de Ossama

Cuerpos escenificados: a través de la publicidad y de las exposiciones públicas (conferencistas, oradores, sacerdotes, jueces, profesores...).

Cuerpos trascendidos: a través del arte (escultura, pintura, danza, teatro, *performances*).

Como puede colegirse, la última categoría (cuerpos trascendidos) pertenece a la esfera del arte, mientras que todos los otros cuerpos y categorías son controlados desde el poder a través de la ideología. En tal sentido, parecería legítimo llamar a estos últimos *cuerpos ideologizados*, mientras que los cuerpos trascendidos merecerían la denominación de *cuerpos artísticos*.

En todos los casos, el cuerpo es intervenido; y en todos los casos algo se simboliza a través suyo. Lo simbólico no sería, claro, una cualidad exclusiva del arte. Pero el efecto varía según si se habla de cuerpos ideologizados o de cuerpos artísticos. Con los primeros, el efecto consiste en una reproducción de los valores con los que opera una sociedad; con los segundos, nace una sensibilidad inédita que impugna tales valores y propone nuevos. Si los cambios en los cuerpos ideologizados garantizan a la sociedad su estabilidad en el tiempo, el cuerpo en el arte, en cambio, cumple un papel distinto.

El cuerpo artístico, contrariamente al cuerpo ideologizado, no asegura ni la continuidad ni la proliferación de los valores en los que se afianza una sociedad, sino que los discute y los desmitifica. Los destruye, en últimas. Un cuerpo artístico (o trascendido a través del arte) sería objeto de lo que Foucault denominó en la década de los 80 “las prácticas de sí”, o “técnicas de sí”, que caracteriza como:

[...] las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo (Foucault, 1984, pp. 13-14).

Según la biopolítica, concepto que hemos ido exponiendo, el control de la sociedad no sólo se ejerce a través de la ideología sino que requiere del control del cuerpo de los individuos a través de eso que Foucault describe como las regulaciones. La biopolítica administra la vida en términos regulatorios, no la elimina. En su etapa tardía, Foucault plantea una evolución de este término pues considera la biopolítica como el gobierno de los demás pero también como el gobierno de sí, como el poder que puede ejercer el individuo sobre su propio cuerpo. Esto es, cuando el ser humano se hace empresario de sí mismo, cuando el cuerpo opone resistencia ante el Estado y las instituciones, ante el

ben Laden por los comandos norteamericanos. En Colombia, es ejemplar el del líder de la Revolución Comunera José Antonio Galán. Su cuerpo, despedazado y esparcido por todo el país el 30 de enero de 1782, debía recordar la supuesta deshonra de la traición levantada contra el dominio español.

poder en general, cuando configura su propia identidad, y las transformaciones que padecen los cuerpos son resultado (en apariencia, ya lo veíamos anteriormente) de decisiones conscientes. Esto corresponde principalmente con los últimos años de Foucault, en lo que se ha denominado etapa “ética”. El cuidado de sí, para Foucault comienza por un cuidado del cuerpo, del espíritu y del saber desde una perspectiva propia. El sujeto ético es aquel que pretende “hacerse a sí mismo”. Aquél que busca forjarse un sentido auténtico y cautivador a su existencia. El sujeto que reflexiona sobre su modo de vida, la dirección de su existencia y toma la decisión personal de transformar el curso de su vida.

Para Foucault, esta etapa ética como práctica reflexiva es de suma importancia en tanto nos ayuda a forjar nuestra subjetividad, nuestras verdades e incluso posibilita un ejercicio de libertad. Ocuparse de sí mismo, pasa necesariamente por conocerse a sí mismo, es pensarse, asistirse y regirse. El arte de la existencia busca romper con las coacciones que nos afectan, es un esfuerzo por apropiarnos y conducir nuestra propia vida (Sossa, 2010, p. 37).

El cuerpo se constituye como un vector clave de (re)significación de las subjetividades y de las dinámicas de la vida cotidiana. Es de suma importancia, en esta etapa del pensamiento de Foucault,

[...] la constitución del sujeto como objeto por sí-mismo. Es decir, el estudio de la formación de los procedimientos por los cuales el sujeto es llevado a observarse a sí mismo, a analizarse, a descifrarse, a reconocerse como dominio de un saber posible. Se trata, en este último caso, de la historia de la “subjetividad”, siempre y cuando se entienda por esta palabra, la manera cómo el sujeto hace la experiencia de sí-mismo en un juego de verdad en el que aparece una relación consigo mismo (Florence, 1994, p. 3).

4.1.5 Resiliencia

Dentro de los procesos propuestos para la recuperación de sí encontramos la resiliencia. *Resiliencia* es una palabra que viene del verbo latino *resilio*, que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. Se ha empleado en las Ciencias físicas como una forma de resistencia de un cuerpo al choque y la capacidad de ese cuerpo para conservar la estructura a pesar del impacto. Gracias a la resiliencia, los materiales mantienen su estructura y maleabilidad sin importar las presiones del medio.

Este concepto ha tenido una aplicación en Psicología y se ha hecho extensivo a los estudios del ser. Extrapolando pues, la resiliencia es la capacidad de los seres humanos para sobreponerse a la adversidad y, además, construir sobre ella. Se la entiende como un

proceso dinámico que tiene como resultado la adaptación positiva, aún en contextos de gran adversidad. En las Ciencias sociales, la resiliencia es resistir y construirse (Manciaux, en Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 167).

La resiliencia fue una noción acuñada por la psicóloga norteamericana Emmy Werner en la década de los 60, como resultado de un estudio que hizo en Hawai durante más de treinta años con niños huérfanos. A pesar de vivir en la miseria, no tener familia ni ir a la escuela, un tercio de los niños conseguía aprender a leer y a escribir e incluso se insertaba con éxito en la sociedad. Así demostraban su capacidad (creativa) para sobreponerse a las situaciones difíciles.

Pero ha sido Boris Cyrulnik, neurólogo y psiquiatra procedente de una familia de rusos judíos, quien ha sido uno de los pensadores más prolíficos sobre el tema. Cyrulnik logró sobrevivir al Holocausto, aunque su familia fue exterminada. Consiguió en dos ocasiones evitar ser deportado y con seis años escapó de un campo de concentración, convirtiéndose en un niño huérfano que pasó por distintas casas de acogida. Años después, Cyrulnik escribió un libro titulado *Los patitos feos* en el que desarrolla el concepto de resiliencia, inicialmente aplicándolo a niños. “La resiliencia es una actitud filosófica con respecto a las desgracias, la victimización, y probablemente se trata [...] de una actitud de combate” (Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 3). Por extensión, ser resiliente en este contexto implica la acción de resurgir, la posibilidad que tienen los seres humanos de recuperarse después de un *shock*, de romper la parálisis ocasionada por la violencia y sobreponerse al dolor, de resistir, adaptarse, evolucionar y recuperarse después de una pérdida mayor. El cuerpo puede volver a ser lo que fue. Pero a costa de enormes esfuerzos, de castigos sociales y de autoflagelación.

La resiliencia no es solamente la capacidad para sobreponerse a acontecimientos dolorosos o traumáticos, es, sobre todo, la aptitud para salir fortalecido de ellos. Implica la posibilidad de re-adaptación del individuo en la vida cotidiana, después del desgarró, de la separación provocada por la pérdida. El hombre, incluso en las condiciones más extremas de deshumanización y sufrimiento, puede encontrar una razón para vivir. “Toda situación extrema en tanto que proceso de destrucción de la vida, encierra en forma paradójica un potencial de vida” (p. 62). Ese potencial de vida es lo que permite el reconocimiento de sus propios sueños y de la posibilidad de realizarlos, de salvaguardia y defensa de lo que el ser necesita para crecer y desarrollarse.

En situaciones en que los hechos comprometen gravemente la conservación de la vida, la resiliencia contribuye a la lucha por la supervivencia, la búsqueda de la felicidad, la ruptura de la causalidad y la quiebra de las verdades absolutas. En tanto valores, favorece la creencia en el ser humano, promueve la idea que la vida es un proceso de adaptación

continuo que incorpora la adversidad como parte del ciclo vital, dotándolo de un sentido y un significado ético. Concede gran importancia a la vinculación afectiva: para Cyrulnik, “las dos palabras claves de la resiliencia son: afecto y sentido. Amar, estructura afectiva —no se ama de cualquier manera—, y sentido: hablar, dibujar, tratar de comprender aquello que nos sucedió” (p. 53).

Para que el sujeto se pueda considerar resiliente, se debe pronunciar su negativa a aceptar lo inaceptable, en referencia a valores éticos de identidad humana, que le permitan una ruptura con el hecho doloroso (Colmenares, en Cyrulnik *et ál.*, 2006). El acento recae pues en el sujeto, agente y pilar de los procesos de reconstrucción, que tiene responsabilidades frente a sí mismo. “El acto resiliente es un acto libre que responsabiliza al sujeto de sus decisiones” (Balegno, en Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 236).

La resiliencia, considerada desde la perspectiva de sujeto, desborda el infortunio y ofrece apoyo a la persona víctima para mantener el reconocimiento de su identidad en tanto que referencia de derechos, deberes, saberes, para favorecer la toma de consciencia de valores de existencia como criterio de evaluación de la realidad que vive (Colmenares, en Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 85).

La resiliencia es una respuesta construida, basada sobre los fundamentos propios de la identidad y la autoestima del sujeto. Por estructurarse con base a la identidad de la persona, es un proceso complejo, largo, individual, así como el duelo. La resiliencia tiene que ver con la introspección, la autoestima o la proyección personal de un futuro. Con reanudar el desarrollo violentamente interrumpido, con iniciar el camino hacia la reconstrucción síquica y reorganizar su vida después de violentos traumatismos. Con la capacidad de dar sentido, con cierta capacidad de humor, entendido como una forma de “dominar la emoción del sufrimiento” (Sánchez Botero, en Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 158). Se podría resumir la resiliencia como la búsqueda de la felicidad (Balegno, en Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 214). La resiliencia tiene todo que ver con la recuperación de la esperanza.

4.1.6 Cuerpo y poder

Encontramos una enorme coincidencia entre la visión foucaultiana de las prácticas de sí, la resiliencia, y los principios que, desde la Investigación para la paz, definen el proceso de empoderamiento pacifista, como lo veíamos en capítulos anteriores.

Es absolutamente necesario que comencemos a hablar del *poder* en cuanto capacidad de transformación de la realidad y como medio para promover las mejores condiciones posibles para alcanzar la paz. [...] una teoría de la paz no puede estar exenta de una teoría de poder (Muñoz *et ál.*, 2005, p. 132).

Ya lo veíamos, como parte de lo que Foucault llama el dispositivo, adquiere gran importancia el discurso, elemento que moldea los cuerpos con el objetivo de volverlos dóciles. “No hay discurso por fuera del dispositivo, y no hay dispositivos sin discursos”, afirma Courtine (2011, p. 27). Cuando Foucault habla de discurso, evoca no solamente los textos sino también las imágenes y las prácticas, no solo palabras sino también los objetos y las miradas que los cobijan.

Ampliando el alcance de esta discusión, y ya para ir acercándonos al corazón de esta investigación, la danza, introduzcamos la postura de dos críticas francesas de danza, Isabelle Ginot y Marcelle Michel, quienes han estudiado su evolución en el siglo XX en una extensa obra histórico-argumentativa:

[...] lo que preocupa particularmente a la danza es la cuestión de la visibilidad (y sobre todo de la invisibilidad) del cuerpo y del movimiento. No su invisibilidad en tanto que imagen: el siglo XX, lo sabemos, habrá sido el de la exhibición y representación del cuerpo [...]. Más bien su invisibilidad en tanto que experiencia: en efecto, lo que resiste, lo que se pierde y pide a ser nuevamente conquistado, es la experiencia del cuerpo cuando ha escapado del discurso o por lo menos, cuando no se deja limitar por él. La danza se esfuerza en volver visible o sensible algo de esta experiencia que ha venido a perturbar profundamente la distribución de las fuerzas y poderes en nuestras sociedades poderosamente logocentradas. La imagen, la representación, el discurso se esfuerzan por el contrario en tapar esta fuerza con el fin de disolver su poder (Ginot y Michel, 2002, p. 232)⁴⁹.

A través de las técnicas de sí se generan pues ciertas operaciones sobre el cuerpo para alcanzar su autonomía y felicidad, y concebir una subjetividad propia. En ese sentido, las prácticas artísticas son un espacio para la emancipación y la libertad del ser humano. Así la danza, como una de las formas que puede tomar el cuerpo artístico, permitiría una toma de posición política, ética y estética en el cuerpo.

El baile es la elaboración corporal que más proporciona identidad, y ese saber del cuerpo es la alegoría de la paradoja que componen el goce del erotismo y la domesticación del cuerpo para el rendimiento y la disciplina, dentro de una forma de expresión corporal en la que se conservan con mucha claridad los elementos masculinos y femeninos (Pedraza, 1999, p. 253).

Volviendo entonces a la terminología de Foucault, los cuerpos que bailan se resistirían a ser disciplinados, a ser moldeados. Los cuerpos que bailan apelan a las técnicas de sí y se convierten en territorio de luchas y de resistencias desde la corporalidad misma.

⁴⁹ Texto original en francés.

Subvierten el orden. Generan sus propias marcas en el cuerpo de los demás, en sí mismo y la sociedad.

Como dice Le Breton y contradiciendo a Foucault, “el cuerpo no es un artefacto o un habitáculo que aloje a un hombre que debe conducir su existencia siempre incomodado por esa extensión” (2010, p. 18). Y coincide con la coreógrafa Claire Jenny, de la compañía Point Virgule, cuando afirma que “a través del arte de la danza, certifico que mi cuerpo es mi persona, que no es mi objeto sino mi sujeto, que no es accesorio, que no está sub-emplorado, que no es un estorbo, que no es inútil” (Frigon y Jenny, 2009, p. 73)⁵⁰.

4.1.7 Otras formas de empoderamiento artístico

Antes de continuar plenamente el análisis de la danza, volvamos a *Antígona* pues su estudio nos permite avanzar otras formas de empoderamiento a través del arte.

“Que se vea su cuerpo servir de pasto y de escarnio, de alimento para perros y aves de rapiña” (Sófocles, 2009, pp. 41-42). Como lo vimos, Creonte, el poderoso Rey de Tebas, ha decretado el destino del cadáver de su sobrino Polinices y prohíbe el entierro del cuerpo. No debe ser recubierto de tierra, no tendrá sepultura pues ha confrontado su autoridad. Tal es el castigo para aquellos que burlan el poder. Como soberano, Creonte no puede flaquear ante sus súbditos, no puede permitir que el pueblo perciba cualquier limitación en el desempeño de su soberanía. “El que quebranta las leyes, o la fuerza, o pretende dar órdenes a quienes están en el poder, es imposible que obtenga mi aprobación. Al que pone en el mando la ciudad es menester obedecerle no solo en las minucias, sino en lo justo y aun en su contrario” (p. 69).

Asimismo, el castigo por parte de Creonte a Antígona, quien insiste, a costa de su vida, en enterrar a su hermano, debe ser ejemplar. En primer lugar porque es su familia. Es su sobrina, hija de su hermana Yocasta, pero otros lazos más intangibles unen a estos dos personajes. El Rey es quien obtiene la patria potestad de Ismena y Antígona pues Edipo le pidió que asumiera la custodia de sus hijas, “desgraciadas y dignas de compasión” (Sófocles, 2001, p. 39) y que las ayudara a no padecer el mismo sufrimiento suyo. Creonte carga pues con la responsabilidad de cuidar de las hermanas, de casarlas bien, de que tengan buena progenitura, ocupando así el lugar de padre que Edipo ha dejado vacío. La postura de Creonte es clara cuando le habla a su propio hijo: “Todo ha de postergarse ante la opinión de un padre” (Sófocles, 2009, p. 68).

Creonte debe también castigar a Antígona por la condición femenina de su sobrina. “A mí, mientras esté con vida, no ha de mandarme una mujer”, afirma (p. 60).

⁵⁰ Texto original en francés.

Podemos estudiar el comportamiento de Creonte a la luz de un texto importante para la articulación de esta investigación. En *El proceso de la civilización* (1989), Norbert Elías analiza el curso de las actitudes y los valores de la sociedad en Europa occidental desde el siglo VIII hasta el XIX. Desde la sociología, propone una nueva definición de los conceptos de identidad, así como un nuevo entendimiento de los hombres como participantes en un espacio donde se ponen en juego determinadas relaciones de libertad. El proceso civilizatorio tiene para Elías su origen en la interdependencia de los seres humanos. Aunque no ha sido racionalmente planificado, tampoco es el aleatorio resultado “del ir y venir de figuras desordenadas”. Así, dice el sociólogo, “el cambio de comportamiento y de vida afectiva al que llamamos “civilización” depende la *interrelación* intensa de los seres humanos y de su creciente interdependencia” (Elías, 1989, p. 298, el énfasis es nuestro).

Para Elías, es en las sociedades donde el monopolio de la violencia es el más estable y se encuentra concentrado en el poder central, donde el individuo está en mayor soledad. Este tipo de sociedades, donde el poder de la violencia se encuentra monopolizado en la figura del Rey o del príncipe o, en su defecto, en las fuerzas militares que lo representan, son sociedades donde la red de relaciones interpersonales es más densa: la división del trabajo es fuerte, los impuestos elevados, las funciones y oficios diferenciados, y por ende, las acciones que vinculan a un individuo con los demás, múltiples y prolongadas. Esto genera una mayor dependencia funcional de unos a otros y los vuelve más dependientes y vulnerables. Al estar centralizado el poder de la violencia, el individuo está protegido frente al asalto repentino, frente a la intromisión brutal de la violencia física en su vida, sí. Pero, también está obligado a reprimir las propias pasiones, en una forma particular de coacción. Esto es lo que Elías llama “la contención regular de las manifestaciones instintivas y emocionales” (p. 460). Esta exigencia, inculcada por padres y maestros a los niños, moldea el comportamiento y la manifestación de los afectos del individuo en ámbitos pacificados pero a la vez lo fragiliza. Los seres humanos se ven obligados a controlar sus emociones espontáneas, so pena de volverse débiles ante los ojos del monarca y de darle una mayor ventaja social a quienes quieran dominar sus afectos. La amenaza social es mayor para quien revela sus verdaderas emociones. La contención de las emociones puede ser tan fuerte que “el individuo no tiene posibilidad de manifestar sus afectos reprimidos, de satisfacer sus instintos sofocados” (p. 460). Esas heridas pueden, en el mejor de los casos, cicatrizar imperceptiblemente o, en el peor de ellos, resurgir en momentos de quiebre emocional.

Es una época en la que los entramados de dependencia que se entrecruzan en el individuo, se hacen más densos y más prolongados, una época en la que un número cada vez mayor de personas aparece más estrechamente unido y en la que aumenta la coacción del autocontrol. Al igual que la interdependencia, también se hace más intensa la

observación recíproca de los hombres; la sensibilidad y consecuentemente, las prohibiciones, se hacen cada vez más diferenciadas y también más diferenciado, más amplio y más variable a tenor de un tipo superior de convivencia se hace aquello de lo que las personas se avergüenzan y que suscita el desagrado en los actos de los demás (p. 503).

Podríamos extrapolar las consideraciones de Elías en la caracterización que hace Jean Anouilh del personaje de Creonte, en una versión moderna de la obra de Sófocles. Después de enfrentar a Antígona, Creonte, el poderoso, el soberbio, *se avergüenza* de sus actos. Siguiendo (sin saberlo) los preceptos de la Investigación para la paz, Creonte ha reconocido en la pequeña Antígona a un adversario. Y ella es implacable en su juicio:

—Antígona: [...] no puedo escucharlo. Usted dijo que sí. Usted no tiene nada más de qué enterarme. Yo sí. Está ahí, bebiéndose mis palabras. Y si no llama a los guardias, es para escucharme hasta el final.

—Creonte: ¡Me diviertes!

—Antígona: No. Le doy miedo. Por eso trata de salvarme. A pesar de todo sería más cómodo conservar una pequeña Antígona viva y muda en este palacio. Es usted demasiado sensible para ser un buen tirano, eso es todo. Pero sin embargo, me hará morir dentro de un instante, usted lo sabe, y por eso tiene miedo. Es feo un hombre que tiene miedo. (Anouilh, 2009, p. 173).

La legitimidad del soberano es radicalmente interpelada por aquellos que, según las leyes del Estado, son los que menor poder tienen, tal como la joven Antígona y el propio hijo de Creonte, Hemón, quien le dice, defendiendo a Antígona: “Es hermoso aprender de quienes hablan con prudencia” (Sófocles, 2009, p. 71). O más allá: “No hay ciudad que sea de un solo hombre”. En las duras palabras de su hijo, Creonte podría ser otro Edipo: un desterrado más, pero de su propia tiranía: “Solo, podrías mandar bien en una ciudad desierta” (pp. 72-73).

En la pieza de Anouilh, Creonte cede. Como dice Luis Gil en la introducción de la obra de Sófocles (2009, pp. 17-19):

Creonte [...] se muestra totalmente incapacitado no ya para defender, sino para comprender esos derechos inherentes a la misma naturaleza del hombre y que, como tales, tienen por garantes a los dioses: el de Polinices, a ser enterrado; el de Antígona y Hemón, al amor. [...] Débil en el fondo, como indican su radical cambio de actitud y sus temores, desacostumbrado al ejercicio del poder, pretende con ejemplar y maquiavélico rigor dar ejemplo de energía en los comienzos de su mandato para asegurarse la obediencia temerosa de sus súbditos. Amparándose en la potestad de su cargo, aspira a revestirse de una autoridad [...] que finalmente no tiene. De ahí la carrera de desvaríos,

tan maravillosamente descrita por el arte de Sófocles, que hacen de él lo que jamás hubiera querido ser: un tirano, un blasfemo, un *theomachos*.

La obra representa una lucha de contrarios, de un hombre y una mujer, un tío y su sobrina, de la vejez contra la juventud, la autoridad y la despreocupación grave, lo divino y lo terrenal, los vivos y los muertos. Una figura insumisa frente a la intolerancia, la resiliencia política frente la tiranía, la alternativa de género frente al patriarcado. Veinticinco siglos después de que Sófocles le diera vida a “Antígona”, su obra sigue siendo un paradigma para la paz.

Antígona es una mujer alejada de la guerra pero víctima de ella, como todas aquellas que siguen reclamando el cuerpo de sus hijos, esposos o hermanos desaparecidos, en Colombia, México, Argentina, Chile, Uruguay, Guatemala, Perú, y en tantas otras desoladas tierras de este planeta; pidiendo la restitución de cuerpos sin enterrar, la restitución de la memoria, el deseo íntimo de que sus seres queridos vuelvan a existir, o al menos, vuelvan a ser visibles; de que las víctimas vuelvan a retomar el poder sobre su cuerpo. Como se pregunta Carlos Eduardo Sanabria, “¿Se trata acaso de una poética de la presencia y de la ausencia, de la mutua pertenencia de unos y otros cuerpos, en un incesante retraerse para traer a la presencia?” (Sanabria, 2012, p. 135).

Pero sobre todo, “Antígona”, en las versiones de Sófocles o de Jean Anouilh, ejemplifica el palíndromo “reconocer”. Del griego *palindromein* (“volver a ir hacia atrás”), el palíndromo es una palabra que se lee igual hacia adelante y hacia atrás, como si un espejo la conjugara. A través de esta metáfora, la Antígona de Sófocles reconoce el poder de Creonte, aun siendo partícipe de su destino; el Creonte de Jean Anouilh admite legítimamente a Antígona como su oponente y se avergüenza de sus actos. En la introducción a la versión española de la obra de Sófocles, Luis Gil resalta que la pieza realizada por Anouilh exime a ambos protagonistas de la culpa, como de todo héroe trágico, debido a la misma “ineluctabilidad del proceso trágico. En un mundo carente en el fondo de sentido, no hay en realidad ningún culpable” (Gil, en Sófocles, 2009, p. 11).

Este es el palíndromo de Antígona. Su fragilidad se ha hecho visible, su resistencia se tornó resiliencia, quedando intacta su capacidad de acción. Antígona y Creonte han hecho un viaje hacia el otro, en clara interdependencia, reconociendo su plena existencia; ambos se han desestructurado para volver a construirse, aceptando las capacidades del otro. Ambos han sido herramientas para la paz (imperfecta).

4.2 Cuerpo y danza: el cuerpo transmutado

Técnica adquirida, abstracción, gestos mecánicos, resistencia a la pulsión. Movimiento espontáneo, instintivo, improvisación y abandono al impulso. ¿Virtuosismo técnico o derroche de poesía? La danza es una negociación sutil, incesante y particularmente compleja entre el control y el abandono del cuerpo. La danza ilustra el paradigma de un cuerpo moldeado, trabajado y maleable, en términos de Foucault, enfrentado a un cuerpo vivido, como se puede estudiar desde los aportes de la Fenomenología. Isabelle Ginot y Marcelle Michel no dudan, al evocar las proezas de ciertas bailarinas, en crear enunciados en apariencia contradictorios: “sus desaceleraciones y aceleraciones, cuyo equilibrio está perfectamente controlado, dan la impresión de una libertad absoluta”; evocan también la “expresión de una perturbación interna perfectamente dominada”⁵¹ (por el bailarín) (Ginot y Michel, 2002, p. 49). A través de la mirada de estas dos posturas, la de un cuerpo moldeado y la de un cuerpo vivido, trataremos de relacionar lo hasta aquí expuesto, introduciendo el punto central de la investigación: la danza.

Durante el siglo XX, una importante diversidad de estilos y una gran libertad creadora dieron lugar a nuevos modelos de producción artística. Lo contemporáneo en el arte apareció como el signo que reveló una crisis profunda y como un refugio que preservó la reflexión sobre nuevas orientaciones. En esta época de diversificación e individualismo estético, la danza se sustentó en la pluralidad estilística. La danza se volvió un todo, que no sólo permite la unión de distintos estilos en las composiciones, sino también la posibilidad de no enmarcar al creador en uno en particular. Maurice Béjart, Martha Graham, Alvin Ailey, Merce Cunningham, Trisha Brown, Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker, William Forsythe, Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan o Anjelin Preljocaj... la lista es incompleta pero para citar solo algunos, estos coreógrafos, todos antiguos bailarines, han privilegiado en sus propuestas dancísticas la elocuencia abstracta de un movimiento sin servidumbres externas. En plazas europeas y en Estados Unidos, el lenguaje del movimiento se volvió escenario de revisión de los modelos establecidos para ser gestor de creación, expresión de una narrativa corporal, al pretender extraer significados de la experiencia vivida.

4.2.1 Cuerpo moldeado *vrs* cuerpo vivido

Una tensión silenciosa, naturalizada ya, contrae los músculos del bailarín y los prepara al movimiento. Cuanto más se encuentra presto él para ejecutarlo, más intenso es el estado de su mente. Sí, “el pie aprende antes que el espíritu” (Guervós, 2004, p. 4). El

⁵¹ Textos originales en francés.

movimiento se aprende, se memoriza, se interioriza, se mecaniza. Todo bailarín sabe que son años de dedicación, de ejercicios frente a la barra, de labrar los músculos, para alcanzar el movimiento perfecto. Son días enteros, incontables horas, contando, ensayando, marcando, llevando el cuerpo al límite para hacerse un nuevo cuerpo. Un cuerpo tallado con esfuerzo, precisión, perseverancia, exigencia, dolor, soledad y placer. *Un cuerpo moldeado.*

Así lo confirma la coreógrafa colombo-belga Annabelle López-Ochoa:

[...] para ser bailarina, tiene que ser una pasión, porque eso hace daño, uno está cansado todo el tiempo, siempre hay gente alrededor de uno que le dice que lo que uno hace no está suficientemente bien. Hay que tener un carácter fuerte, uno siempre tiene kilos de más, está siendo constantemente criticado. De hecho, a nosotros nos hacen una especie de “lavado de cerebro”, nos enseñan a que nos critiquemos todo el tiempo frente al espejo, todos los días, porque una vez que se sale de la escuela, los profesores no están ahí para corregirlo. Uno se debe criticar a sí mismo con el propósito de ser cada vez mejor, mejor, mejor. Cuando uno tiene 13 años y hace un giro, se cae cada vez que lo hace pero cada vez hay que levantarse y cada vez hay que intentarlo... hasta que al fin se logra (Toro, Revista *¡Danza Conmigo!* n°7-8, 2012, p. 18).

El coreógrafo trabaja con el flujo, el peso corporal, el tiempo y el espacio, íntimamente atento al ritmo. La coreografía explora la relación directa entre el cuerpo y el espacio, las fuerzas físicas, la gravedad, las atracciones centrífugas. Los giros, la fuerza de las puntas, los saltos, son formas plásticas fijas en el lenguaje técnico. Se enseñan nociones como la distribución del peso, el equilibrio, la relación con el piso, la respiración, la fluidez. Los huesos, las articulaciones, los músculos, la piel, los órganos, cada sistema del cuerpo cumple con unas funciones específicas que se complementan con los factores que determinan el movimiento.

El Ballet clásico —como dice Héctor Zaraspe, aquel bailarín y coreógrafo argentino que fuera el prestigioso maestro de Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn en el Royal Ballet—, es la gramática de todos los lenguajes de la danza⁵². “Gramática”, entendida como el conjunto de normas y procedimientos que rige la realización particular expresada en un lenguaje. Aquí lo que importa es el conocimiento y el control del cuerpo y cómo hacerlo movilizar.

52 Soler (sin referencia de publicación). “Entrevista a Héctor Zaraspe, maestro de ballet clásico”. Disponible en:

<http://www.danza.es/multimedia/revista/entrevista-a-hector-zaraspe-maestro-de-ballet?searchterm=zara>
[consultado el 24/06/14].

Así, la danza es también sujeta a la introducción de los signos de poder: el disciplinamiento del cuerpo, los patrones estéticos, la sexualidad, la disciplina y la obediencia, todos son marcas del poder en la danza. Las ideologías sociales dominantes dictan cómo “debe ser” ese cuerpo, —como el cuerpo construido en los gimnasios o en las salas de cirugía—. El cuerpo es signo de poder cuando es el coreógrafo quien determina un cuerpo estilizado sometido al suplicio. Poder también del bailarín para controlar su propio cuerpo. Siguiendo la categoría que proponíamos antes sobre las intervenciones que puede padecer un cuerpo, el del bailarín también es intervenido, vigilado, decorado, castigado, escenificado, objetivado y medido. Desde muy temprana edad, el niño/a bailarín puede ser incluido o excluido de la sociedad dancística en función de si “tiene o no las condiciones para serlo”⁵³ (condiciones de elasticidad, de arco del pie, de musicalidad, de ubicación en el espacio...), o lo que en el medio se llama disponer del “buen instrumento”.

Me parece indispensable vivir entre cuatro paredes para ser la bailarina que he decido ser. Primero, está el estudio y las clases [...]. Pienso en los profesores que tuve [...] y no logro recordar una sola clase donde uno de ellos haya sugerido jamás que podía proponer un movimiento mío. Lo que yo recibí fue una instrucción, no una educación y lo que hice conmigo misma no fue, finalmente, más que independizarme de la gran familia [...]; y lo hice a pesar de mi formación, no gracias a ella (Doris Humphrey, citada en Ginot y Michel, 2002, p. 111)⁵⁴.

El Ballet configura cuerpos, se reproducen roles de género. El cuerpo evidencia la construcción social y cultural de lo femenino y lo masculino. Las mujeres deben ser delgadas, con torso y cabeza pequeños, cuello y brazos largos, pies pequeños, pechos planos. De hecho, el cuerpo femenino del Ballet es “desaparecido” pues todas deben verse iguales, al unísono, sin singularidad alguna. Solo la *prima ballerina* y otras solistas pueden tener protagonismo. Las demás, las del *Corps de ballet*, entran en la masa corporal, no deben sobresalir del grupo. Curiosamente, esa uniformidad es lo que vuelve hermoso el Ballet, ese cuerpo de baile perfectamente acompasado, en absoluta sincronía,

⁵³ Ver en el siguiente documental el ilustrativo ejemplo de la selección de los jóvenes bailarines para la Academia Vagánova de Ballet, gran heredera de la tradición dancística rusa y una de las escuelas más prestigiosas e influyentes de Ballet clásico del mundo. La teoría de Foucault se ve aquí evidenciada: el imponente y magnífico edificio, las bellísimas fotografías de los antiguos bailarines, la burocracia y el papeleo, la severidad de los jurados, la implacable evaluación, la mirada panóptica, todo el dispositivo edificado para el control de los cuerpos:

https://www.facebook.com/balletdalalachcar/videos/1597133760327996/?hc_ref=ARQbAB7Q8eptTFH0uWC5gHbBwzHqP4aUkeMBBI3U01fVtqes9vyhkrkMsfJSbTQh10&fref=nf [consultado el 13/06/17].

⁵⁴ Texto original en francés.

es lo que hace una de las escenas más bellas y memorables de *La Bayadère* o del *Lago de los cisnes*⁵⁵.

En cuanto al cuerpo del bailarín masculino, también es objeto de dictámenes sociales: debe ser vigoroso, musculoso y alcanzar proezas físicas inimaginables. Paradójicamente, es asimismo excluido como sujeto de la masculinidad, tildado de homosexual, a veces aislado socialmente y de su seno familiar. Además de la inverosímil exigencia que significa ser bailarín, el hombre debe cargar con el estigma social de una segregación moral, que lo condena y aísla.

Pero para que el cuerpo *hable, comuniqué*, creemos que ha de sobrepasar el mero gesto y encontrar su verdadera expresión, su verdadero lenguaje. Es imprescindible la técnica, pero sólo una expresión más íntima, liberada ya de sus limitaciones formales y que busca el sentimiento personal, más allá del “cuerpo objeto”, será el verdadero catalizador. Estamos en la esfera del *cuerpo vivido*. El cuerpo humano es emoción, despierta nuestra memoria afectiva, visual y táctil. Es, de acuerdo con David Le Breton (2002), fenómeno social y cultural; materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios. La fuerza física se debe liberar, explotar, soportar el movimiento pero, al mismo tiempo, invitar a la sutileza. Como una flor que solo abriera al anochecer. “De un modo u otro, lo que parecía imposible, al final no lo era si conseguimos impedir que se interpusiera la mente”, asegura el coreógrafo Merce Cunningham (Lesschaeve, 2009, p. 87). He aquí un lugar de coincidencia con la afirmación que ya habíamos citado de Santiago Guervós (2004), según la cual “el pie aprende antes que el espíritu”. Se trata entonces, como afirma Marcelo Isse, de “crear una experiencia estética como acto comunicativo que implica ineludiblemente un quehacer representativo y referencial, por un lado, y significativo por otro” (Isse Moyano y Olivares, 2011, p. 53). La danza es expresión simbólica, marcada por los significantes sociales y a su vez generadora de sentidos y significados. Al bailar, el cuerpo debe tomar el alma de la mano, llevarla en su regazo, en un *pas de deux* dedicado a las emociones. Solo así, el cuerpo, objeto de las Prácticas de sí enunciadas por Foucault, podrá volar y trascender(se), dejar libre eso que se llama *Zoé*, del griego “vida”, aquella fuerza que le proporciona estilo a la vida, la manera en que el cuerpo se hace visible.

Desde la Fenomenología se rescata la dimensión de lo vivido, sentido, gozado, pensado y experimentado. La Fenomenología (o la manifestación y aparición de los fenómenos de la manera más patente, más originaria) reconoce que el cuerpo necesita ser pensado desde la experiencia vivida; marca la diferencia entre pensar un cuerpo como *objeto* y como cuerpo *vivido*:

⁵⁵ Ver el corto video sobre la importancia del *Corps de ballet* del Royal Ballet, interpretando “El lago de los Cisnes”: <https://www.youtube.com/watch?v=TkCijrMgeM8> [consultado el 11/07/17].

La corporeidad está inscrita en una historia, un tiempo, una experiencia que puede ser narrada, contada o relatada; se narra lo que vivimos, se narra la experiencia vivida pero lo que importa en el relato es cómo devengo en la narración porque lo que interesa son los *sentidos singulares* que se narran de la experiencia vivida y las lógicas particulares de argumentación que despliegan (Castañeda y Gallo, p. 5)⁵⁶

Para Merleau-Ponty, en *Lo visible y lo invisible* (1964), el cuerpo es fundamental en la percepción pues del cuerpo que se establece la relación con el mundo. El mundo es aquello que percibimos. Es el cuerpo quien nos permite el contacto con el mundo, tocar y ser tocados. Desde este planteamiento fenomenológico, se hace coincidir la ilusión del encuentro de la percepción con los objetos mismos. Vemos lo que creemos ver. El cuerpo puede impedir resentir y en contraparte, sin él, el sujeto está impedido a toda percepción. Merleau-Ponty entiende la experiencia de la percepción corporal como un medio de conocimiento basado en el vínculo —inescindible— del sujeto con el mundo. La construcción de sentido se hace, desde esta perspectiva, por intermedio de la relación corporal que tenemos con el mundo. Adoptar esta postura fenomenológica es integrar la danza como parte de un proceso de investigación que se sitúa desde la premisa de que *el cuerpo es un lugar de conocimiento*. Desde ahí, el conocimiento del cuerpo se aborda desde diferentes perspectivas y ámbitos disciplinares: estudios performativos, danzaterapia, semiótica, teoría de la comunicación, estudios feministas, investigación basada en las artes... Todos ellos aportan referencias que permiten configurar al cuerpo como lugar de experiencia y conocimiento y, por tanto, como tema y foco de investigación.

El niño es cuerpo desde que es engendrado. Su cuerpo es su casa: su piel son las paredes; sus huesos, los cimientos, la estructura, la arquitectura; sus órganos, los muebles y enseres. Vivimos en el cuerpo. No *tenemos* cuerpo, *somos* cuerpo desde que empezamos a ser. (Restrepo, 2009⁵⁷).

Esta experiencia compartida de un espacio de intimidad con el mundo en que vivimos es descrita por Ana Sánchez-Couso (2011), quien sigue los planteamientos fenomenológicos de Merleau-Ponty y nos recuerda lo planteado anteriormente por Eugenio Trías (mencionado en el pie de página 15). Merece reproducirlo *in extenso* a continuación:

El cuerpo no es una línea sin más, o una “membrana sin grosor”, sino la superficie visible de una unión entre horizontes exteriores e interiores. El contorno sería lo que nos ata al

⁵⁶ Castañeda y Gallo (sin referencia de publicación):

<http://viref.udea.edu.co/contenido/pdf/133-narrativa.pdf>

⁵⁷ Restrepo, A. (2009). Revista “Danza conmigo” del Instituto colombiano de ballet clásico, No. 1.

tejido de lo visible, y con éste a un tejido de ser no-visible. Es por ello que hay en esta superficie una inagotable profundidad: me pone en la exterioridad del mundo, a la vez que revela lo que de mundo hay en mí. Desde esta perspectiva la separación no es aislamiento sino umbral que surge del encuentro de lo interior y lo exterior. Así este umbral no sólo es cierre sino también apertura.

[...] Hablar de apertura es ofrecer la posibilidad de traspasar el umbral. Somos cuerpos porosos y agujereados. Hay cosas que nos tocan y que se quedan en el umbral, pero también pueden penetrarnos y atravesarnos. Así, para que esta profundidad de la superficie sea posible, para que el contorno permanezca abierto y pueda revelar lo que de mundo hay en mí es necesario ir más allá de una relación de oposición o parecido, de proximidad o distancia. Tal vez no sea suficiente tocar, encontrarse en el umbral, sino traspasarlo, dejarnos atravesar (Sánchez-Couso, 2011, pp. 107-109).

Dejemos que sea la gran bailarina y coreógrafa Pina Bausch quien lo exprese:

Empecé a escribir con mi cuerpo. Me salían pequeños textos envolventes, profundos, otros divertidos o esperanzados. El humor ha sido importante en mi escritura. Escribía con mis brazos, con mi vientre, con mi espalda. [...] Un día llegué a una encrucijada: o seguía un plan establecido, o bien dejaba que aparecieran miles de cosas inesperadas y las empezaba a conectar. Opté por lo segundo. No se trataba de improvisar, tampoco eran chispazos espontáneos. Era más. Se trataba de conectar miles de detalles observados y dejar que todo eso hiciera su camino propio (Bausch, citada en Jurado, 2009, pp. 1-2).

Una vez la técnica incorporada, una vez los movimientos memorizados, se inicia pues el proceso inverso: olvidarlo todo, descomponer la imagen del cuerpo perfecto desde estados de abandono y de libertad, romper el movimiento. Éste deja de ser movimiento solo, el gesto se vuelve caricia, los códigos y formas, pasión y expansión. Se hace entonces audible el silencio profundo del bailarín. Gracias a la emoción, el cuerpo escapa al poder, le abre las puertas a la improvisación. El cuerpo *trasciende*. El cuerpo del bailarín se presenta como quiere, configura su propia identidad. El arte se hace emancipación.

En su libro *En cuerpo y alma*, la antropóloga Zandra Pedraza resume con implacable lucidez el objeto de este planteamiento:

Tener y ser un cuerpo son las dos caras del fenómeno que condiciona su elaboración cultural. [...] La construcción social del cuerpo guía la percepción de su condición física; a la vez, esta percepción material del cuerpo —marcada ya por categorías sociales—, pone de manifiesto una concepción particular de la sociedad. [...] Por otra parte, la certeza de ser aprehendido que su entidad física le otorga al cuerpo, se traduce en una impresión compuesta por el cuerpo físico y la multiplicidad de sus manifestaciones. En general, este aspecto del individuo se tiene por inmodificable y consubstancial, y revela, por este

hecho, lo que se supone es su “verdadera naturaleza”, el ser profundo, que se contrasta sin cesar con la percepción social del cuerpo. [...] Todo en el cuerpo ha sido cincelado y, paradójicamente, se lo juzga como la manifestación personal menos modificable. Por ello mismo, porque se lo experimenta como exento de intención significativa, se ve en el cuerpo la representación por excelencia del ser recóndito, de la naturaleza del individuo. Su percepción social obedece a significados compuestos por todos los órdenes discursivos que interactúan en el ámbito cultural (1999, p. 15).

Estamos hablando de eso que Zandra Pedraza llama “la estesia” o, en otras palabras, la sensibilidad. Podría entenderse mejor a Pedraza si relacionamos el término “estesia” (sensibilidad) con la palabra “anestesia” (pérdida de sensibilidad), formada por el prefijo privativo “an-”; y también con la palabra “estética”, cuyos nexos de sentido con el concepto de “sensibilidad” son claros. Se debe, pues, establecer un contacto inmediato - dice la antropóloga- entre las acciones externas del cuerpo y sus representaciones (imágenes de lo más recóndito de la esencia humana, de sus emociones, inteligencia, sentimientos, ideas y pasiones), a través de interpretaciones sensibles de las percepciones sensoriales, en una palabra, de estesias. “Las estesias son en este sentido representaciones organizadas a partir de las sensaciones fisiológicas, pero cuyo verdadero alcance estriba en sus dimensiones histórico-antropológicas” (p. 269).

“El baile es la elaboración corporal que más proporciona identidad, y ese saber del cuerpo es la alegoría de la paradoja que componen el goce del erotismo y la domesticación del cuerpo para el rendimiento y la disciplina [...]” (p. 253).

4.2.2 La resonancia del espectador

Poder evocador y elocuencia poética, cuerpos gráciles, movimiento hecho fluidez, encuentros y desencuentros, dolor, risa, emoción, instantes mágicos de belleza, conexión íntima... la danza *con-mueve*, en su sentido más literal: moverse *conjuntamente*. Pero para ello, la danza necesita del otro, el cuerpo necesita de un público para entregarse.

“Se ha observado que se busca más ‘presentar’ que ‘representar’”, afirma Marcelo Isse Moyano:

El vocabulario de movimiento es solo parcialmente expresivo, manteniéndose algo abstracto y resistiéndose a la interpretación definitiva. El significado se presenta en distintas dimensiones, no siempre coherente, y el contenido emocional es alusivo y fragmentario. [...] La idea del público aparece como base y fundación de la actividad del artista aun si éste no quisiera hacer pública su obra. En este caso existiría [...] “una doble intención”: la de crear [una obra] para ser presentada, y luego la decisión de no

presentarla realmente. El concepto de “presentación”, para afirmarlo o negarlo, siempre presupone la idea de otro: el público (Moyano y Olivares, 2011, pp. 57-58).

Trisha Brown, una de las coreógrafas más aclamadas en todo el mundo y una de las figuras centrales de la danza de Nueva York, mantuvo una búsqueda constante de espacios alternativos para bailar, incluyendo techos y paredes, explorando así mismo los límites más insospechados del movimiento y del cuerpo. Encontramos en la delicadeza de esta bailarina y coreógrafa la contundencia necesaria para ilustrar nuestro propósito:

Y sin embargo, está el cuerpo real. Está el cuerpo, primero, y el mío, primero, al servicio de las cosas del Arte. Es difícil hablar del cuerpo que hace Arte, porque es real, (...); pero lo que le pedimos a él es consumirse ante otros en representación, y conocemos tantas cosas complejas. Cosas complejas exactamente en el tiempo justo y en el lugar justo, con una margen que es como otro texto, hecho de aliento y de nuevo en acción, de vivo, hecho de otros. No es una tarea fácil para quien se encuentra en un escenario vacío (Brown, citada en Ginot y Michel, 2002, p. 152)⁵⁸.

Trataremos de resumir nuestro planteamiento en este pequeño juego de palabras, haciendo un guiño a la reflexión planteada en la pintura de René Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*”⁵⁹: ¿el arte es arte porque es arte, o el arte es arte porque hay *percepción*? O en otras palabras, ¿el arte es arte porque hay *otro*, porque hay alguien enfrente que lo hace existir? Las preguntas que surgen entonces son esenciales: ¿existe arte sin espectador? ¿Podemos hablar de Comunicación sin receptor? ¿Podemos hablar de literatura sin lector? O dicho de otra manera, ¿la creación artística adquiere acaso su valor, su existencia, gracias a *la otredad*? Jacques Rancière zanja la discusión sin ambigüedades: no hay teatro sin espectador (2010, p. 10).

Se cierra el telón, el espectáculo ha terminado. Los bailarines inclinan su cuerpo, profundamente, tomándose el tiempo, saboreando el momento. Por fin, los músculos se pueden relajar. La sonrisa es genuina, fresca, inunda el rostro bañado en sudor. Ese saludo, tan personal, tan íntimo, tan propio de cada bailarín o bailarina, tan trabajado para *hacerlo natural*... ¿tiene sentido si no es para un público que lo aclama y que con sus aplausos, agradece la experiencia vivida? ¿Tiene sentido si no es para, a su turno, retribuir a la presencia y el calor del otro? “No se puede pensar la danza por fuera de la vasta

⁵⁸ Texto original en francés.

⁵⁹ En esta pintura de René Magritte aparece una pipa dibujada con la frase abajo *Ceci n’est pas une pipe*, “Esto no es una pipa”. El pintor hace referencia a que esto que vemos no es una pipa sino su representación. Es una pintura de una pipa y no una pipa en realidad.

experiencia de lo que prepara el breve momento del espectáculo” (Ginot y Michel, 2002, p. 221)⁶⁰.

Como dice Teresa Nieto,

el público está presente también, por supuesto, porque mi afán de todo lo que hago es para que me entiendan, para que me quieran, para que me valoren como persona, para sentirme menos sola y para intentar, también, que la persona a la cual me dirijo se sienta menos sola. Uno tiene la tendencia de creer que nadie lo entiende, de que nadie es como uno. Pero con la edad vas aprendiendo que no eres nadie y que todo le pasa a todo el mundo; pero eso lo aprendes hablando, mostrándote y que el otro también se muestre, por eso es tan importante lo que das como lo que recibes⁶¹.

En ese orden de ideas, una obra de arte sólo cobraría sentido en la medida en que entra en relación con un público que la consume. Siguiendo a Rancière (2010), el espectador es un componente imprescindible en toda actividad escénica. La representación no es sólo la del coreógrafo (que invierte en su coreografía una manera particular de aprehender el mundo), ni tampoco sólo la del bailarín (que le da su propia interpretación a la coreografía): es también, y necesariamente, -y, jugando con las palabras-, la *interpretación* que el espectador otorga al espectáculo que ve. Es a esa contribución que exhorta Rancière (2010). Desdeña a aquel público estático, meramente contemplativo, indiferente casi, que ha perdido el poder sobre la obra, *voyeurs* pasivos e inmóviles que solo se moverán con el ritmo impuesto por la comunidad ambiente y por la distancia que la obra impone. Esta postura, dice el filósofo, es una estructura de dominación y de sujeción, y con Foucault, estimula a que se revierta la relación de poder entre aquel que mira frente a aquel que actúa. Exhorta a la emancipación del espectador.

El espectador emancipado es aquel que *vive* el espectáculo, aquel que compone su propia historia con lo que los que actúan le brindan, resultado de asociaciones libres, urdimbres extrañas, recuerdos vividos e imaginados. “En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador” (p. 23).

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o

⁶⁰ Texto original en francés.

⁶¹ Entrevista realizada a Teresa Nieto por la autora. Se encuentra en su totalidad en los Anexos, página 36.

soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (p. 20).

Al hablar pues de “Resonancia del bailarín”, se quiere dar a entender lo necesario de esta relación bailarín/espectador empoderado. Así como las cuerdas de una guitarra no suenan —no resuenan— sin la caja del instrumento, de la misma forma el lenguaje del bailarín no resuena sin esa caja de resonancia que es el público.

[...] la danza es “poesía general de la acción”, pero también acción filosófica plena, potencia capaz de convertir cada paso en una “interrogación” sobre el ser. Ahora bien, esa potencia es precisamente potencia de *alteración*. Estar en el movimiento significa estar fuera de las cosas, fuera de los marcos habituales donde las cosas se distribuyen con mayor o menor estabilidad en el espacio (Didi-Huberman, 2008, p. 28).

Sin embargo, y en continuidad con los planteamientos de Vicent Martínez desde la Investigación para la paz, creemos que sólo el cuerpo fragilizado del bailarín, desprovisto de las cadenas de la técnica y embargado por la emoción, podrá interpelar y conmover al espectador.

4.2.3 Fragilidad

“Quebradizo, y que con facilidad se hace pedazos”, dice la Real Academia de la Lengua⁶². “La fragilidad es la cualidad de los objetos y materiales de perder su estado original con facilidad. Aunque técnicamente la fragilidad se define más propiamente como la capacidad de un material de fracturarse con escasa deformación”. Escasa deformación... Ya en esta definición técnica encontrada en el Diccionario sobre lo frágil se integra cierta noción de resistencia.

Así es la Antígona de Sófocles. Frágil y sin embargo, tan resuelta... Las mujeres, esclavas o libres, no son consideradas ciudadanas en el Estado griego. Se sitúan, por definición, por debajo del Estado. Por lo general, en las tragedias griegas, es el héroe —o la fuerza que lo impulsa— quien toma las resoluciones irrevocables que subyacen a toda tragedia. Pero Antígona sobrepasa los límites impuestos por el género, esta enclenque muchachita, casi una niña en la versión de Anouilh, hace lo que ningún hombre se atreve, lo que su hermana Ismena no concibe por su condición de mujer. Antígona sabe que debe darle sepultura a su hermano: “Tú estás con vida; la mía, sin embargo, ha terminado hace tiempo, para poder ayudar a los muertos” (Sófocles, 2009, p. 63). Con inexorable serenidad, esta figura frágil, como una brizna de aire, se enfrenta a todo el aparato

⁶² RAE: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=fr%C3%A1gil> [consultado el 20/03/15].

ideológico y del arsenal del Estado por una decisión ética individual e irreductible, la de no dejar insepulto a su hermano. Sin cuestionarse, casi que naturalmente, enfrenta el poder del Rey. Su determinación se ve reflejada en las siguientes frases: “[Creonte] no tiene atribución alguna para impedirme mis deberes”; “Pues bien, cuando se me agoten las fuerzas, desistiré”, o más allá: “No hay deshonra alguna en practicar la piedad con los nacidos de la mismas entrañas” (pp. 34, 37 y 58).

Es no obstante en la versión de “Antígona” de Jean Anouilh donde se percibe más claramente esa especie de ineluctabilidad que la embarga:

—Ismena: No podemos.

—Antígona (después de un silencio, con su vocecita): ¿Por qué?

—Ismena: Nos condenaría a muerte.

—Antígona: Por supuesto. Cada uno su papel. Él debe condenarnos a muerte, y nosotras debemos enterrar a nuestro hermano. Ésos son los papeles. ¿Qué quieres que hagamos?

—Ismena: Yo no quiero morir.

—Antígona (dulcemente): Yo tampoco hubiera querido morir (Anouilh, 2009, p. 135).

Antígona, a diferencia de su padre Edipo, sabe cuál es su destino y no trata de enmendarlo. Lo afronta con el convencimiento de ser quien lo construye, de decidir, de tomar parte activa en lo que será el final de su vida. Como dice Luis Gil:

Antígona defiende hasta el sacrificio de la vida una norma de derecho divino —la de recibir sepultura— que es a la vez un derecho humano. [...] Incluso una muchacha débil y abandonada por todos —y he aquí el hondo sentido de la elección del personaje femenino— puede encontrar en su persona las energías suficientes para sacrificarse por los eternos principios que rigen la vida de los hombres, con la consoladora seguridad —en esto reside el mensaje sofocleo a sus compatriotas y a todos los hombres— de que su sacrificio no será estéril (Gil, en Sófocles, 2009, pp. 20 y 25).

Este acto la distingue de las demás víctimas pues ella *ha elegido su destino*. Antígona se ha empoderado. Desobedece la ley del Estado pues sabe que la razón está de su lado. Se erige serenamente contra la injusticia del gobernante en nombre de todos los desprotegidos de la ciudad. Creemos que la fuerza de Antígona radica precisamente en su vulnerabilidad. Trataremos de exponer aquí que es en su fragilidad donde la heroína de la tragedia (y por extensión, ya lo veremos, las víctimas del conflicto) encuentra la fuerza para revertir el mundo.

Finalmente, el miedo gana la joven Antígona. Tiene miedo de morir, miedo de que su hermano se quede sin sepultura, miedo también de seguir viva en caso de no lograr su

cometido. Antígona está sola. Y su fragilidad es lo que nos emociona. George Steiner, en una obra de referencia sobre Antígona así lo expresa:

La tragedia griega “honra la libertad humana por cuanto hace que sus héroes luchen contra la fuerza superior del destino”. [...] Las “exigencias y limitaciones del arte” piden la derrota del hombre en su lucha, aun cuando la culpabilidad que acarrea la derrota esté rigurosamente dispuesta por el destino. [...] El *fatum* en la tragedia griega es un “poder invisible, inaccesible a las fuerzas naturales” y ejerce su imperativo hasta sobre los dioses. Pero la derrota del hombre cristaliza su libertad, su lúcida compulsión a obrar polémicamente, lo cual determina la sustancia de su yo (Steiner, 1996, p. 17).

Volvamos a la danza. Veamos el caso de *The show must go on*⁶³, de Jérôme Bel, uno de los mayores y más reconocidos representantes de la no-danza. O de *Shirtology @ Tate*⁶⁴, otra obra en vivo del mismo artista, grabada en el Tate Modern de Londres el 22 de marzo del 2012. Un hombre (el propio Jérôme Bel) entra a un cuarto vacío. No hay música. Unas paredes blancas, lisas; dos tomas adornan el espacio. El actor empieza a quitarse la ropa. Lleva toneladas de camisetas puestas. No mira la cámara. No baila. *Solamente se quita la ropa*. Pasan dos minutos, cinco, y él sigue, una prenda tras otra. Nada más. El espectador se mueve en su silla, inquieto, dubitativo. Las camisetas del solista exhiben eslóganes de danza o relativos al movimiento y al deporte. Estas imágenes impresas en el algodón “se mueven” más que él (“Go sports”, “Dance!”, “Music”, la partitura de una famosa melodía, que el bailarín tararea desafinado...). Después de más de 13 minutos, el estampado grita “¡Dance or die!”. Y es como si la orden subliminal que le da la camiseta bastara para liberar la danza: cantando desafinado (de nuevo la melodía famosa), a todo pulmón, el bailarín empieza por fin a bailar. Se desgonza, se desencaja, se enloquece en un movimiento de puro goce estético y libertad. Y a nosotros, el público, nos encanta, nos seduce y nos reímos de esta puesta en escena provocadora y que raya en la caricatura. Lo absurdo se vuelve emoción. Una acción, un comportamiento, una experimentación minimalista y conceptual tienen lugar en escena, en lugar de unos pasos abstractos aprendidos de memoria. ¿Sigue esto llamándose danza? ¿Podemos seguir hablando de bailarines? No importa, la taxonomía es objeto de otro debate. Lo importante es que la emoción brota, la vibración está ahí, los artistas conmueven.

Detrás de lo burlesco, detrás de lo irrisorio y la ironía, se ve el cuerpo formado del bailarín, se adivinan sus músculos firmes, se intuye la técnica dominada e *in-corporada*. Pues solo un bailarín aguerrido como Jérôme Bel, formado, moldeado, solo un artista consumado, es capaz de fingir una actuación mediocre sin que ésta lo sea realmente. Solo Charles

⁶³ Bel, J. (2001). *The show must go on*: <https://www.youtube.com/watch?v=dpBbafP-Qdk>

⁶⁴ Bel, J. (2012). *Shirtology @ Tate*: <https://www.youtube.com/watch?v=lOTmUQmKpDg&t=1329s>

Chaplin puede hacernos vibrar en *Tiempos modernos* (1936)⁶⁵, al patinar con los ojos vendados en un piso al cual le falta la mitad por construir. Cuando el vagabundo se acerca peligrosamente al borde, nos estremecemos. Cuando el actor roza el precipicio y la caída al abismo, el público tiembla. Cuando Chaplin pierde el equilibrio, vacilamos con él. Pues el artista nos hace creer que el peligro es real, su aparente torpeza y fragilidad nos conmueven. Por un instante, patinamos con él. Y como espectadores, gracias a esta maravillosa conexión, reímos de sus torpezas. Resonamos con el artista.

El cuerpo ha contado su historia, el espectador ha sido interpelado, la conexión ha sido establecida. Pareciera como si bastara una presencia vivida en escena —la del intérprete— más que el movimiento, una presencia construida, sentida, y claro, portadora de emociones —*cuerpo moldeado versus cuerpo vivido, tener y ser un cuerpo*— para que el público se conecte, para que el cuerpo comunique. Pareciera como si, para que hubiera danza, bastara, más que cuerpos en movimiento, más que emoción que se transmite, un espectador emancipado, un público que asiste al espectáculo, un receptor de esas emociones. Receptor y a su vez intérprete, pues él le dará su propia significación a la obra, la que solo él, en ese momento preciso de su vida, con su bagaje, su historia, su disponibilidad al recibir la obra, puede darle. La percepción, dice Patricia Cardona:

Sienta sus raíces en la experiencia pasada, así como en sus expectativas futuras. Historia de vida, archivo cultural y emocional, así como las huellas del cuerpo guardadas en la memoria del espectador, dictan la sentencia sobre el objeto de la percepción (2010, p. 8).

Lo que garantiza la Comunicación es la resonancia, tal como la define Patricia Cardona. La Comunicación es el puente vital que se crea entre el intérprete y el espectador. Sin esa comunión, no hay experiencia estética. La Comunicación, continúa la antropóloga, se da en el momento en que desaparece el esfuerzo técnico manifiesto por comunicarse. Cuando el actor ya no necesita demostrar su fuerza porque le es inherente, “se vuelve tan fuerte que puede ofrecer su vulnerabilidad”, más poderosa que la seguridad de la técnica.

Así pues, la presencia del otro, como lo vimos con el esqueleto del “viejo Dmanisi” en el capítulo 4, es lo que nos hace existir. Pero la vulnerabilidad, asegura Isidro López-Aparicio, es aquello que nos hace *visibles*. “Los verdaderos espacios de bienestar y felicidad, en el sentido de nuestras vidas, solo serán posibles con la aceptación plena y consecuente de nuestra fragilidad” (López-Aparicio, 2009, p. 10).

⁶⁵ Para ver la escena de Chaplin patinando en “Modern Times”, ver el link: <https://www.youtube.com/watch?v=PwMTwyIRxVM> [consultado el 13/03/15].

Lo bonito que tiene el escenario es que tu propia alma, con esa fragilidad, con ese miedo justo antes de salir al escenario, ese pánico, todavía lo sufro cada vez que me subo al escenario; pero siempre pasa algo antes de ir que me dice “demos todo”. Entonces esa fragilidad es la misma inspiración y te apoyas en ella, no tienes nada más.⁶⁶

Por su parte, José Manuel Martín Morillas y Francisco A. Muñoz (2009) describen la fragilidad como una cualidad indispensable para la supervivencia del ser humano:

La fragilidad es una cualidad orgánica de los seres vivos, y por tanto, por inclusión, de los seres humanos. Como todo ser mortal y perecedero, los humanos son vulnerables a la disfunción y deterioro provocados por múltiples causas, endógenas y exógenas: envejecimiento, morbilidad, exposición a fuerzas y agentes perniciosos, peligrosos, agresivos y deletéreos en el entorno natural y social... Sin embargo, y de forma complementaria, ante esa permanente vulnerabilidad y fragilidad, nuestra capacidad adaptativa —ligada a la conciencia y a la racionalidad emocionalizadas—, nos ha permitido desarrollar mecanismos y estrategias de supervivencia para hacer frente a esa vulnerabilidad y fragilidad (resiliencia, compasión, empatía...). Somos por tanto, fuertes y débiles, duros y frágiles (p. 31).

El artista, para comunicar con su público, debe pues extirpar lo esencial de su propia historia, debe mostrar su fragilidad.

Sé que las obras más grandes tanto en pintura como en literatura, en música y en danza no vienen de la felicidad. (...) Creo que siempre surge de algo que te provoca dolor, malestar, que te hace pensar o donde incluso no quieres ni vivir. Cuando vives un dolor a esos niveles y tienes la posibilidad de expresarlo a través del arte, lo que puede surgir ha de ser algo muy fuerte, a la vez que representa las mayores bellezas⁶⁷.

Razón tenía el gran dramaturgo, novelista y poeta francés Jean Genet, cuando afirmaba en *Le Funambule*: “No se es artista sin que una gran desgracia haya pasado de por medio”⁶⁸ (Genet, 1958, p. 27).

Israel Galván baila a distancia [...] y sin embargo nos da la impresión de que estamos muy cerca de él, que oímos los latidos de su corazón, su respiración. La mancha brillante de sudor que crece en su espalda evoca el brillo de la sangre en la capa oscura del toro, en el ruedo. Quiero decir que lo vemos de lejos, pero nos obliga a mirarlo de cerca, a sentirnos cercanos a su herida (Didi-Huberman, 2008, p. 98).

⁶⁶ Entrevista realizada por la autora a Antonia Mula, de la Compañía de flamenco Mula & Palmero. Se encuentra en su totalidad en los Anexos, página 54.

⁶⁷ Entrevista realizada por la autora a la coreógrafa y bailarina Eva Yerbabuena. Se encuentra en su totalidad en los Anexos, página 49.

⁶⁸ Texto original en francés.

“Si el hombre fuera eterno, el arte no tendría razón de ser. Es esa conciencia de ser efímero lo que hace importante el arte, es esa necesidad de dejar una huella lo que reivindica el arte, [...] una huella de lo que hemos sido. [...] Despierta en nosotros la capacidad de ser sensibles, de generar esa conciencia de la realidad”. Así decía William Ospina en una conferencia sobre la creación artística⁶⁹. En otras palabras, hacer arte es romper esa conciencia de fragilidad. O en términos de esta argumentación, hacer arte es empoderarse.

Al empoderarse, los artistas *demandan* esa mirada del otro, asumiéndose anti-panópticos. Se exponen, piden mirarlos, te miran, te desafían. “Alguien me dijo que la mirada es eso que hace desaparecer el espacio vacío entre los cuerpos” (Fernández, en Córnao, 2011, p. 52). Expuesta su fragilidad, su vulnerabilidad se hace fortaleza. Muestran ese otro que soy yo, ese yo profundo que sólo emerge cuando bailo. “La verdad, es el único sitio que tenemos para desahogarnos de todo eso: el escenario, ningún otro existe”⁷⁰. Quizás emulando al payaso, que busca la transformación de una carencia en potencia escénica. Al mostrar su vulnerabilidad, al generar risas, el clown abre un puente hacia el otro.

Cuando salgo al escenario, me siento muy poderosa. Me siento muy frágil durante todo el proceso de montaje, con muchas dudas, con todas las inseguridades, lloro, tengo crisis, quiero volver para atrás, consulto, pienso: esto es una mierda, esto no va para ningún lado. Pero, una vez que se abre el telón y estoy en el escenario, siempre me he sentido muy segura y muy poderosa. [...] El escenario me da poder, y me permitía mostrarme porque estaba en mi salsa, en mi pellejo (Teresa Nieto)⁷¹.

La artista Marina Abramovic lo hace evidente en la preparación que hace con sus jóvenes pupilos:

El objetivo de esto es que tienen que actuar durante tres meses. Es una responsabilidad enorme. Deben crear su propio espacio carismático y para lograrlo, necesitan entrenamiento. La idea aquí es: vacíate, sé capaz de estar en el presente, pon tu mente aquí y ahora. Luego, algo emocional se abre, y eso es lo que queremos lograr. En las performances, debes tener un enfoque emocional. El diálogo entre el público y el artista es directo. Si estás presente en la obra en un 100%, ese momento emocional les llega a todos. No hay manera de que no suceda. Todos sienten. El artista debe ser un guerrero.

⁶⁹ “La creación artística”, conferencia dada por William Ospina el 15 de mayo 2014 en la Universidad del Valle, Cali, Colombia.

⁷⁰ Entrevista realizada por la autora a Iván Palmero, de la Compañía de flamenco Mula & Palmero.

⁷¹ Entrevista realizada a la coreógrafa y bailarina Teresa Nieto.

Tiene que tener determinación y resistencia para conquistar nuevos territorios y también, a sí mismo y a sus debilidades (Ankers, 2012)⁷².

También lo confiesa el coreógrafo checo Jiri Kylian,

Los bailarines y los coreógrafos son muy frágiles, fácilmente rompibles y somos una especie en vía de extinción. Porqué hemos decidido que declaramos nuestro cuerpo como una obra de arte. Y requiere mucho coraje abrirte y mostrarte “desnudo”. Con todas las fallas, con todos los errores, con todas las deficiencias que tenemos (Dumais-Lvowski, 2011)⁷³.

Al empoderarse, Antígona ha dejado su condición de víctima, su dolor se ha hecho legítimo, real y se logra nuevamente su humanización ya que lo vivido es inaceptable ética y socialmente para las víctimas. El dolor se hace propuesta y las víctimas actúan como ciudadanos y ciudadanas con una fuerza ética que moviliza para generar transformación social.

El desafío es entonces dejar hablar al cuerpo en su emoción, sentimiento, afectividad, sensación, percepción y pensamiento, y liberarlo del poder a través del arte. Entender la obra a partir de lo vivido por el artista. Pues como dice mi profesor de danza con una sonrisa: “Cuando bailas, tienes que contar, claro. Uno, dos tres, cuatro, uno, dos, tres, cuatro. Pero en algún momento, debes dejar de contar tiempos. Tu cuerpo debe entonces empezar a contar historias...”.

⁷² Ankers, M. (2012). *Marina Abramovic, The artist is present* [documental].

⁷³ El texto original está en inglés.

Capítulo 5. La danza: un camino hacia la paz imperfecta

5.1 La danza como creación de sentido

Volvamos a nuestros planteamientos iniciales. Se ha afirmado aquí que las víctimas carecen de las herramientas simbólicas para darle un sentido a las experiencias traumáticas ocasionadas por la violencia. Esta ausencia conceptual se debe en parte a la falta de un lenguaje que descifre y represente la magnitud de lo acontecido. De la falta de palabras para evocar lo sucedido. Y entonces, ¿qué transmite un cuerpo que baila? ¿Cómo comunica la danza? ¿Qué es la danza? ¿Cómo ésta puede ayudar a contener la violencia? Desde un recorrido histórico del surgimiento de la danza contemporánea, responderemos a estos interrogantes examinando sus formas de narrativa. Vamos labrando así el terreno para la creación de la obra de danza con las víctimas, donde exploraremos estas formas particulares de narrativa. Nuestra conclusión —que dista de estar cerrada— establecerá que la danza tiene que ver con el cuerpo, la memoria, la emoción, la percepción, la alteridad. Con la creación de sentido, concepto que tomamos de Aude Thuries, Doctora en investigación en danza. Una propuesta que podríamos denominar una “lingüística de la danza”.

5.1.1. El cuerpo como lugar y medio de comunicación

El cuerpo es un lugar en el que se inscribe una escritura y es un medio de comunicación. El cuerpo es objeto de todo tipo de representaciones y en él se inscriben los imaginarios individuales y personales (Le Breton, 2002). Nos basaremos en la sociología del cuerpo, tal como la plantea este antropólogo francés que tiene como objeto de estudio la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios. Le Breton recuerda que las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana, desde las más triviales y de las que menos nos damos cuenta, hasta las que se producen en la escena pública, implican la intervención de la corporeidad (2002).

El cuerpo cifra, el cuerpo descifra. Es lugar en la medida en que en él actúan distintos tipos de mensajes; los cuerpos hablan con diversos lenguajes. Pero los cuerpos son también medios de comunicación en tanto vehiculan sentidos y establecen puentes entre individuos y sectores sociales.

Las modalidades de comunicación adoptadas por el cuerpo se modifican a través del tiempo. El cuerpo de la mujer en la pintura, demos por caso, ha ido transformando su manera de comunicar el sentido según la época a que se refiera: los cuerpos de las mujeres de la pintura de Botticelli, por ejemplo, no son los mismos de la pintura de

Picasso, Botero, Warhol o Banksy... Los cuerpos, como afirman Calero, Rivera y Restrepo, “son entidades contingentes que, de manera continua, reconfiguran su manera de comunicarse” (2015, p. 13). Estos procesos de reconfiguración son consecuencia del hecho de que el cuerpo es una construcción histórica. Es necesario, según Pedraza, “lidiar con la consideración de que el asunto del cuerpo es, ante todo, social e históricamente construido” (Preámbulo de Calero *et ál.*, 2015, p. 29). No viene dado de una vez y para siempre, ni ha permanecido inmutable en el tiempo, sino que de forma continua se adecúa a las circunstancias emergentes o crea nuevos significados. Estas transformaciones del cuerpo conllevan nuevas formas de comunicar.

El lenguaje con el cual se expresa el cuerpo en situaciones de normalidad, cotidianas, es subvertido por el lenguaje del cuerpo en condiciones de *artisticidad*. Lo habíamos definido antes como *cuerpos artísticos*. El cuerpo en la pintura no es el cuerpo de la vida cotidiana; el cuerpo en la escultura es la negación del cuerpo en la normalidad; el cuerpo en los *performances* no es el cuerpo del individuo en su oficina; el cuerpo en la danza no es el cuerpo de los seres que deambulan por la calle. Los cuerpos en el arte, en fin, como en cualquier otra actividad humana, son objeto de resignificación; sólo que en el arte lo son para disolver la cadena de multiplicación de los valores sociales imperantes. El arte rompe, como lo hemos dicho, la normalidad del lenguaje que enuncia el cuerpo.

El sentido transmitido por los cuerpos en la danza es sincrético: procede del movimiento mismo, pero se enriquece y se hace complejo con los otros elementos escénicos: música, luces, vestuario, escenografía. Y también con la inter-relación con los otros cuerpos que danzan. Entre todos los cuerpos en escena se crea una tensión que incide recíprocamente en todos, tal como vemos en las coreografías de danza contemporánea de la compañía brasilera “Corpo”, en las que todos los bailarines representan una único cuerpo⁷⁴. En rigor, esta tensión en doble sentido se produce también entre los cuerpos de los bailarines y los cuerpos de los espectadores. La tensión creada entre los cuerpos de los bailarines y los de los espectadores también avanza del público hacia la escena: es pura resonancia.

5.1.2 La lingüística de la danza

Desde los orígenes de la humanidad, la danza ha sentido la necesidad permanente de definirse como arte. Su falta de códigos para leerla, su ausencia de legitimidad en los círculos poderosos, la emergencia de la danza contemporánea —que rompió los parámetros fijados por el Ballet clásico—, han dificultado su acercamiento por las grandes disciplinas: la definición que de ella han aportado la Filosofía, la Antropología o la Historia

⁷⁴ Para ver un fragmento de la obra *Ongotô* del Grupo Corpo de Brasil, dar clic aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=fo-tZ1-k7L0>

no sabría ser suficiente para darle hoy a la danza su verdadera profundidad. De ahí que esté surgiendo una corriente investigativa pluridisciplinar que aún busca sus raíces para consolidarse, y que tiene como especificidad la práctica misma de la danza: la investigación en danza.

Las reflexiones teóricas que han acompañado el ejercicio de la narrativa han estado circunscritas por lo general y tradicionalmente al lenguaje verbal; sin embargo, cada vez ganan más legitimidad en referencia a otros campos (como el de las imágenes, como el de los tejidos, como el de los espacios, como el de la moda, como el de la danza, justamente). Que la danza desarrolle una narrativa *sui generis* no debería sorprender, sobre todo después de que la semiología reventó el campo del estudio del sentido ocupando otros espacios y otros objetos alternos a los estrictamente verbales. La premisa que aquí proponemos pues considera a la danza como un campo cuya escritura se realiza a través de narrativas trazadas por los cuerpos encarnados que se producen en escena. Por ser entonces un lenguaje, tiene sus particularidades específicas y unas normas bajo cuyo dictado debe desarrollarse. Aunque sin apelar a las palabras, la danza funciona como cualquier construcción discursiva, respondiendo a códigos particulares que se basan en lo simbólico. Como ya lo hemos enunciado, la danza tiene entonces que ver con la percepción. A través de la danza se reivindica el poder del cuerpo como un recurso expresivo; pero este medio genera un sentido a pesar de que en la danza contemporánea no haya una historia narrada. Planteado el problema de esta manera, nos encontramos sin duda en el corazón mismo de los procesos de significación.

5.1.3 Narrativas corporales

La palabra “coreografía” se compone etimológicamente de dos raíces griegas: *khoreia*, la danza, y *graphia*, la escritura. “Coreografiar” designaba pues, en sus orígenes, *trazar o anotar* la danza. Desde siempre, los maestros de danza y de Ballet han tratado de describir los pasos y las figuras dancísticas y plasmarlos en el papel, de la misma manera en que se efectúa la notación musical a través de las partituras. Ese fue el sentido que le quiso dar el bailarín y coreógrafo francés Raoul-Auger Feuillet cuando en 1713 publicó, en París, con la editorial Sieur Dezais, *Coreografía, o el arte de describir la danza*, una obra que propuso un sistema teórico de anotación a través de caracteres, figuras y signos demostrativos. Esta transposición gráfica del movimiento danzado pretendía crear un método codificado de anotación con fines pedagógicos y de transmisión de las coreografías de Ballet clásico y danzas de teatro. Los movimientos, las direcciones espaciales, las figuras eran representadas en diagramas, destinados a dejar una huella de la coreografía para reproducirla de manera fiel. El término “coreografía” hacía entonces referencia a una

práctica para “dibujar la danza”, más todavía no al arte de componerla. Sin embargo, desde Feuillet, la acepción de este término ha evolucionado considerablemente, haciendo hoy referencia a la actividad de creación y composición en danza.

Rudolf Laban, teórico y maestro húngaro de danza, continuó con el empeño de Feuillet cuando en 1928 publicó un nuevo método de notación de la danza y la notación coreográfica. La “labanotación”, como se le conoce hoy en día, es un sistema matemático de notación del movimiento que permite describir en signos abstractos su evolución en el espacio y el tiempo. A su vez, ayuda a definir cuáles son los segmentos del cuerpo que deben ponerse en acción. Ritmo, direcciones tomadas en el espacio, intervención de diversas partes del cuerpo, “fraseo corporal”, estos elementos fueron puestos en relación por Laban, optimizando así la propuesta de Feuillet.

Intencionalmente matizamos la expresión “dibujar la danza”. El movimiento, como expresión del cuerpo humano, se compone de un aspecto tridimensional, imposible de calcar en la “bidimensionalidad” de un pedazo de papel. ¿Cómo plasmar entonces en una hoja la fluidez del movimiento? ¿Su duración? ¿Su intensidad? ¿La trayectoria en el suelo y en el espacio? ¿Cómo describir las variantes de un movimiento, la singularidad del bailarín, la sutileza de un estilo? ¿Cómo, finalmente, describir o dibujar *la intención* del intérprete?

La imposibilidad de pintar el fenómeno es una evidencia: esos giros, gesticulaciones, contorsiones no solo no pueden ser objeto de un discurso sino que lo eluden esencialmente. La bailarina no deja de borrar su gesto, de abstraer la huella, cada movimiento aniquila el anterior, se quema a cada instante como una llama. [...] ¿Cómo pintar la llama? (Montandon, 1999, p. 20)⁷⁵.

El lenguaje verbal parece pues no tener un lugar en el momento de la creación coreográfica, sin contar con que numerosos bailarines expresan un claro rechazo hacia la notación de la danza, calificándola de anti-creativa y restrictiva. Es como si la escritura castrara el movimiento.

Escribía el poeta Stéphane Mallarmé en 1897:

Hay que entender que la bailarina no es una mujer que baila por las siguientes dos razones yuxtapuestas. Porque no es una mujer sino una metáfora que sintetiza uno de los aspectos fundamentales de nuestra forma, una espada, una copa, una flor, etc.; y que no baila, gracias al prodigio de atajos o de impulsos, con una escritura corporal, lo que necesitaría párrafos enteros en prosa dialogada como descriptiva, para expresar, en la

⁷⁵ Texto original en francés.

redacción, un poema que se desprende de todo el aparataje del escriba (Mallarmé, 1897, p. 173)⁷⁶.

Este rechazo o negación del discurso escrito (e incluso oral) en la danza no es inhabitual en los coreógrafos y bailarines. Así lo corrobora el coreógrafo francés Mourad Merzouki:

No es fácil hablar de las cosas que nos interesan, de las cosas que amamos; además de que cuando eres bailarín o coreógrafo no tienes necesariamente las mejores palabras para decir lo que piensas o lo que sientes. La danza es a veces difícil de explicar con palabras. Se vive con el cuerpo. [...] la danza se vive, se ve; pero cuando uno trata de ponerle palabras no siempre se es muy claro con lo que se quiere decir. Nosotros tratamos de hacerlo a través del movimiento, no tenemos un [lenguaje] para expresar lo que sentimos y ese ejercicio que tú me pides hoy [en esta entrevista] es trabajar con un abecedario que no poseo⁷⁷.

También lo percibimos en el testimonio de otro gran coreógrafo, Georges Momboye, quien en una entrevista con la autora le confiesa haber sido tartamudo de niño. “La palabra salía como una explosión”, recuerda el artista africano. Fue inicialmente un ritual que le hizo su mamá en el pueblo lo que le quitó el problema. Y luego la danza, donde encontró “las palabras” que su cuerpo no tenía para expresarse:

Es por eso que bailo diferente de todo el mundo. Así es. Yo pensé que eso era una danza que existía, pero no, en realidad es una gran mezcla de todo. Me parece que, a veces, con las palabras no se puede decir todo. Por el contrario, imagínate un cuerpo que baila, estás solicitando un montón de músculos y eso es hermoso. La palabra son solamente tres elementos articulados: el pensamiento, la voz y el sonido. Mientras que la danza es todo. Son vibraciones que vienen de todas partes⁷⁸.

Adriana Miranda, coreógrafa y bailarina de la compañía Ázoe Danza de Cali, también reivindica la danza como herramienta fundamental para pronunciarse, al punto que la danza le ayuda, como ella misma lo reconoce en un susurro, *a existir*:

Sentía, internamente, muchas cosas cuando estaba adolescente, era muy callada pero a la vez me reía mucho, hasta que me empecé a preguntar: ¿por qué estoy triste?, ¿por qué estoy feliz? Y ahí me di cuenta que la danza era mi modo de expresión, allí podía tener mi

⁷⁶ Texto original en francés.

⁷⁷ Entrevista realizada en francés para esta investigación por la autora en París, el 14 de enero de 2016 al coreógrafo Mourad Merzouki. Se encuentra en su totalidad en los Anexos, página 16.

⁷⁸ Entrevista realizada en francés para esta investigación por la autora en París, el 15 de enero de 2016 al coreógrafo Georges Momboye. Se encuentra en su totalidad en los Anexos, página 3.

terapia de felicidad y de tristeza, y no me iba contra nadie, sino contra mí misma y me ayudó mucho a poder sacar mi interior⁷⁹.

“Empecé a bailar porque tenía miedo a hablar”, confesaría la propia Pina Bausch en una de sus raras intervenciones públicas (Sesé, T.)⁸⁰.

Esta dificultad de utilizar las palabras para narrar la danza proviene quizás del hecho de que en la danza contemporánea no hay una historia descriptible, no hay un relato claro como sí es evidente en el Ballet clásico. Heredera de la danza moderna, la danza contemporánea surge en Francia en los años setenta como un acto que niega los caminos del academicismo o del neoclásico. Busca

[...] cruzar fronteras y alcanzar un nivel de libertad humana-expresiva en que lo artístico no se derive de las capacidades físicas o de la mera inspiración, sino de un proceso de búsqueda y experimentación que integre todos los conocimientos sobre el movimiento humano para dar mayores posibilidades de expresividad y liberación; (esta manifestación) abrió nuevos horizontes en la expresión danzaria y colocó en un primer plano al hombre actual, su vida interior, sus preocupaciones y sus cualidades fundamentales (Ferreiro, citado por Reyes, 2013, p. 824).

De esta manera, dice Aude Thuries en *L'apparition de la danse* (2016), el estudio de la creación de sentido fue desdeñado con relación a la danza por varias razones. La primera, por la preponderancia del teatro, el arte hablado, frente a la danza, donde esa pregunta —la del sentido— ni siquiera se planteaba. Luego, por el mismo lugar que ocupa la danza en el “Panteón de las Artes”, formulada por lo general con relación a la incapacidad aparente de la danza de generar sentido, o en otras palabras, de contar una historia. La danza desde sus orígenes se ha considerado una actividad frívola o, peor, moralmente reprobable y escandalosa, que puede incitar a peligrosas bacanales. Un entretenimiento agradable, bonito sí, pero que no se entiende. “En la danza, el sentido no se encuentra en la transparencia narrativa de los movimientos corporales, se da siempre como un horizonte, no cesa de esquivar toda tentativa de asirlo” (Le Breton, prólogo de Frigon y Jenny, 2009, p. 9)⁸¹.

La danza contemporánea fue una revolución artística, un momento coreográfico que los cuerpos no habían experimentado nunca. Como una reacción en contraposición a las figuras erectas y perfectas del Ballet, se redondearon cuerpos y movimientos. Al dominio

⁷⁹ Entrevista realizada por la autora para esta investigación en Cali, Colombia, el 20 de abril de 2016 a la coreógrafa Adriana Miranda y al productor Andrés Becerra de la compañía Ázoe Danza. Se encuentra en su totalidad en los Anexos, página 25.

⁸⁰ Página web sin paginación ni fecha de publicación:
http://ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm [consultada el 06/12/15].

⁸¹ Texto original en francés.

de sí, se le enfrentaron cuerpos exuberantes. Contra la resistencia emocional, se propuso el abandono a la pulsión.

A partir de entonces, la danza tomará una autonomía de escritura absoluta puesto que el gesto no está determinado por una simbología predeterminada, ya sea religiosa, social o estética. Hago un gesto, siento interiormente que tiene un sentido pero éste se va a revelar después, o nunca. La danza contemporánea se basa en esta inversión. [...] Como decía Valéry en *L'âme et la danse*, “la danza es el arte de la inminencia” (Dobbels, 2012, p. 41)⁸².

La danza contemporánea constituye un espacio de reivindicación del poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión. Este tipo de danza puede constituir un espacio de prácticas de resistencia ante los discursos hegemónicos.

En la escritura de danza contemporánea no hay una lectura única o inequívoca pues son varios los planos que se abren simultáneamente. “Nunca la danza posee la claridad de un relato, y tal es su fuerza” (Le Breton, en Frigon y Jenny, 2009, p. 11)⁸³. “En el Ballet contemporáneo uno se baila a sí mismo con su propia edad, y no se realizan papeles con historias y ficción”, afirma el bailarín y coreógrafo Mikhail Baryshnikov (2002)⁸⁴. En términos de Ricœur, la danza contemporánea puede ser asimilada a una narrativa que metaforiza la historia; un relato que ficcionaliza el hecho histórico y reconstruye el tiempo (Ricœur, citado en Castañeda y Gallo, p. 4)⁸⁵.

Estamos lejos de las Sílides, Bayaderas o ninfas mitológicas de los “Ballets blancos”, lejos de aquel mundo fantástico retratado en las coreografías de Marius Petipa a finales del siglo XIX en Europa. El Ballet se estructuró a través de un hilo conductor basado en una narración. *La Bayadère*, *Giselle* o *El lago de los Cisnes* son relatos trágicos de amor imposible, consolidados alrededor de una narración que se circunscribe dentro de un guión.

El psicoanalista y filósofo francés Daniel Sibony cuenta en su libro *Le corps et sa danse* (1995) que Trisha Brown, importante coreógrafa y bailarina de la *post-modern dance* estadounidense que ya hemos mencionado, confesaba: “Cada vez que *hablo* de danza, pienso que estoy mintiendo” (el énfasis es nuestro). Como si el evocar oralmente la danza no fuera suficiente para expresar todo lo que ésta abarca, todos los sentimientos que

⁸² Texto original en francés.

⁸³ Texto original en francés.

⁸⁴ Alemán (2002). “Entrevista a Mikhail Baryshnikov”:

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0009878>.

⁸⁵ Castañeda y Gallo (sin referencia de publicación):

<http://viref.udea.edu.co/contenido/pdf/133-narrativa.pdf>

puede generar, como si el discurso no fuera bastante rico, como si el lenguaje oral fuera una especie de traición a su propio cuerpo. Si siguiéramos este planteamiento, deberíamos concluir que para generar emoción, empatía, conexión con el otro sólo se podría lograr a través del cuerpo y del movimiento.

Esto equivaldría de la misma manera y en sentido inverso a afirmar que para escribir sobre danza fuera necesario saber bailar. Es como si para pensar, investigar, estudiar la danza fuera necesario —también— poner el cuerpo en movimiento. ¿Serían entonces vanos los pensamientos de Paul Valéry, quien de entrada se excusa de aventurarse en el mundo de la danza, él, *un hombre que no baila*? Pues así se define el propio poeta en *Filosofía de la danza* (Valéry, 2015, p. 7)⁸⁶, y nos pide a los lectores que tengamos resignación y paciencia al atender las palabras de un hombre que se atreve a expresarse sobre la danza sin utilizar su cuerpo.

Es innegable que un acercamiento corporal, carnal, fenomenológico de la danza ayuda a escribir sobre ella. La condición de bailarina en crecimiento y de aprendiz de bruja de coreógrafa de la autora, vivifica sin duda alguna este discurso intelectual de momentos de danza vividos y que están marcados en su cuerpo y en su memoria. Pero, evidentemente, la experiencia encarnada viene como un complemento al poder de conmovir propio de la escritura. “Sin embargo, un filósofo puede perfectamente mirar la acción de una bailarina, y, observando que le es placentero, puede también tratar de obtener de su placer el placer segundo de expresar sus impresiones en su lenguaje” (p. 19).

Lo que avanzamos es que se puede escribir sobre danza, es posible acercarse a ella con las palabras, la grafía, el cuerpo y el movimiento, se puede conmovir a través del discurso tanto oral como corporal, *mientras se genere sentido*. Para desarrollar este argumento, nos basaremos en el libro de Aude Thuries antes citado, *L'apparition de la danse* (2016), que retomaremos en diversos momentos.

5.1.4 Permanencias

En el testimonio de Merzouki utilizado un poco más arriba se evocaba una problemática recurrente de la danza contemporánea (y que podríamos extender al arte contemporáneo): la incompreensión que a veces genera. ¿Cuántas veces, al salir de un espectáculo de danza, no hemos escuchado entre el público (e incluso, lo confesamos, resentido en carne propia) una sensación de *no haber captado lo importante*? “No entendí”, dice apenado un señor en la sala. “Cuál es la historia”, se pregunta la mamá que vino a ver a su hija bailando. Esto es, en otras palabras, un reclamo por *el sentido* del texto dancístico. Muchos coreógrafos expresan un verdadera rechazo por los programas de

⁸⁶ Texto original en francés.

mano, donde hay que explicar de qué se trata, donde hay que contar la historia, donde el artista es quien le da, desde fuera, el sentido a la obra. Esta posición sumisa del público le substraen la posibilidad de interpretarlo que el artista le ofrece, y es ahí, para Rabih Mroué, actor, dramaturgo y artista visual libanés, donde reside la derrota del arte:

El fracaso del teatro radica en la usurpación de los derechos de juicio del público, cuando el actor o actriz es quien reacciona, asustándose, llorando, cantando, bailando y pensando en voz alta en lugar del público. Quien juzga es él/ella y no el espectador, que no tiene más opción que aceptar las ideas y dejarse influir de manera pasiva. Los espectadores se vuelven incapaces de distanciarse de la escena para pensar en sus propias interpretaciones (Mroué, 2010, p. 27).

El público no entiende, necesita que lo guíen en su lectura. Los neófitos se encuentran desorientados. “¿Eso es danza?”, se quejan indignados. Hay una necesidad manifiesta de ubicar la danza en una categoría conocida, de catalogarla. De ahí que muchas veces se genere un rechazo hacia ella. Todavía hoy, el dinero del Estado y el lugar destinados a la danza en los teatros siguen dando cuenta de esta incompreensión. Y si para la danza contemporánea, elogiada por su plasticidad, el camino hacia el reconocimiento es arduo, ni tan siquiera evoquemos el Hip-Hop. Relegado a baile callejero, o como mucho a una gimnasia acrobática, este estilo de danza arrastra una connotación de violencia. El universo que lo rodea, compuesto de grafitis urbanos y ropa ancha de calle, con gorras y zapatillas, el tipo de canto (rap) que la acompaña, los movimientos que pueden ser considerados toscos y bruscos, todo esto se asocia a marginalidad, drogas y pandillas. De esta manera el Hip-Hop no se beneficia de las subvenciones económicas que trae consigo tal reconocimiento. Su introducción en los teatros ha significado un enfrentamiento contra estos imaginarios y paradigmas colectivos, como lo corrobora con vehemencia el coreógrafo Mourad Merzouki:

Además de querer compartir con muchos y mostrar que un niño de la calle es otra cosa distinta a un delincuente, yo debía [...] mostrar que el Hip-Hop, que es una danza de la calle, no se reduce a un baile asociado a la delincuencia. El Hip-Hop puede ser una danza completa como cualquier otra. He tenido que luchar con la mayoría de la gente para poder compartirla y mostrar que puede llegar a cualquier tipo de público y que, como danza, como cualquier otra, puede ser legítima, puede tener un espacio en los teatros. Esa ha sido la doble batalla que he llevado: hacer que el Hip-Hop sea reconocido y también mostrar que porque tu historia no esté ligada a un conservatorio de danza y sea singular, no significa que no puedas ser artista o coreógrafo como los demás y compartir en el escenario lo que tienes en tu cabeza y lo que estás sintiendo⁸⁷.

⁸⁷ Entrevista a Mourad Merzouki.

“Si los bailarines no hablan, ¿cómo los voy a entender?”, se pregunta por su parte el escritor Sanjoy Roy, en su web serie *Planet Dance: Bodytalk. A visitor’s guide to contemporary dance*⁸⁸. ¿Cómo entender el sentido de la obra cuando no hay historia que se narre, o por lo menos, cuando no la identificamos? ¿Cómo comunican los bailarines con su cuerpo? Dice el clip:

Ahora puedes ver que *comprender* no es lo más importante. No necesitas ir al grano para apreciar la experiencia. Lo que necesitas es ponerte en contacto con tu bailarín interno. Sintonizarte con la canción del cuerpo. Y abrir tus sentidos a medios variados y mezclados de comunicación. Entonces, ¿tiene la danza un significado? Sí. Y es tanto acerca del significado que tú le das como del que es (Sanjoy, 2014).

Tomemos el ejemplo de la gimnasia rítmica. Gráciles y esbeltas atletas saltan, giran sobre sí mismas, atrapan con gracia y seguridad diversos objetos, desde cuerdas, anillos, cintas y pelotas. Su destreza provoca admiración, su coordinación y toma de riesgo nos dejan estupefactos. Pero, ¿en qué esta demostración de habilidad física no sabría ser danza? En que ahí no hay lectura posible, no hay creación alguna de sentido. La gimnasia rítmica está basada en una serie de repeticiones (de varios años de entrenamiento por supuesto, y muy rigurosa y exigente) al fin y al cabo mecánicas del movimiento. No hay cabida a la improvisación. Sometidas al yugo de la perfección y la sincronía corporal, las atletas son todas iguales, como salidas de un mismo molde. Hasta la sonrisa es afectada. No hay tampoco espacio para la diversidad corporal.

Si hablamos de danza, como en la gimnasia rítmica, su enseñanza implica una relación con un sujeto. Lo que la vuelve viva y productiva pasa aquí también por el cuerpo: el cuerpo del maestro transmite la danza a sus alumnos a través de unos códigos, que ellos memorizan. La base del aprendizaje es la repetición, para que el cuerpo del aprendiz lo guarde en su memoria y lo sepa reproducir. Y sin embargo, donde nos distanciamos del deporte es que asistimos a un proceso de *in-corporación*, donde el aprendiz incluye lo asimilado a su propio vocabulario gestual, con una impronta que le es única. Ese movimiento que era ajeno, difícil de imitar, incierto al inicio se vuelve finalmente *parte del cuerpo* del bailarín, marcado de sus vivencias, emociones y recuerdos, componente definitivo de su propia sensualidad.

El bailarín de danza contemporánea debe ser capaz de interpretar cualquier estilo que le exijan, debe poder someterse a cambios intempestivos de tempo y de ritmo. Debe tener un cuerpo maleable para poder adaptarse a la creatividad del coreógrafo. Pero frecuentemente, los coreógrafos buscan la humildad, las flaquezas del artista para

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=BuzGb7VvIMQ>. 1’40” min [consultado el 17/11/15]. Texto original en inglés.

explotarlas en lo más hondo. Como dice el gran Merce Cunningham, “Por un lado, está cómo quieres que se vea el movimiento y, por otro lado, hay una persona que no eres tú, que es la que lo hace” (Lesschaeve, 2009, p. 75). El verdadero bailarín debe saber utilizar esas grietas —o eso que Adriana Miranda llama “nuestras urgencias”— como su más grande fuerza creadora. Acercarse al límite, a sus límites, para que brote la poesía.

Cuando la danza se ha incorporado en el cuerpo del bailarín, éste simboliza sus pulsiones y se libera de la técnica, forzándolas a desprenderse de unos moldes cargados de sentido genérico, socializantes y reproductibles al infinito. La danza se vuelve entonces su pulsión de vida. El intérprete entra en trance. La creatividad lo desborda. En la improvisación, el bailarín se autosimboliza, sus gestos tienen ahora otro sentido, uno, profundo, que solo él conoce. Que cuenta historias íntimas, dolorosas, personales. Más allá de la técnica, más allá de la memoria y del control corporal, lo que sostiene al bailarín es una febrilidad y una exaltación tan efímeras y evanescentes como la propia danza. Lo que Patricia Cardona (2010) no duda en tildar de desmesura.

Al bailar, el cuerpo y la mente se conectan. Se maximiza la función cerebral. Un bailarín no se marea. No tiene miedo a caer. Sus procesos del pensamiento son diferentes. A través de la práctica, desarrolla la memoria muscular que le permite explorar el mundo sin miedo, refuerza el equilibrio, suprimiendo las señales de su oído interno, sus reflejos oculares son más rápidos, tienen mayor fluidez. ¿Tienes miedo a caer? Cambia tu percepción del mundo. Resiste, vuela, gira. Baila⁸⁹.

El público se ha desvanecido, el espacio dilatado, el tiempo suspendido. El bailarín baila para sí. Es un cuerpo vivido. O como describe Didi-Huberman al genialísimo bailarín de flamenco Israel Galván: “un personaje hecho por entero de humildad, laconismo e inocencia, pero cuando baila estalla en acontecimientos grandiosos, figuras barrocas, bellezas culpables, antes de regresar indefectiblemente al silencio y la oscuridad del borde del escenario” (2008, p. 28).

Quizás sea ésta otra de las dificultades para otorgarle sentido a la danza: la ausencia de códigos para leerla. Hay estilos cuyo sentido ha sido fijado pues su significado se puede “traducir” en palabras, los gestos pueden crear símbolos icónicos y ser codificados, como en las danzas rituales. Inversamente, en danza contemporánea la significación radica en la coreografía íntima, en el gesto, en el bailarín o en lo que éste quiera transmitir. De ahí la dificultad para enunciarlo. El solo hecho de bailar, sin embargo, le atribuye un sentido tanto para el intérprete como para el espectador. Pues es ese momento de exaltación, de arrebató solitario y pulsional del bailarín que genera la conexión con el público. Cuando el

⁸⁹ Video “La mente de un bailarín” de la página Facebook “Cultura Colectiva”: <https://www.facebook.com/CulturaColectiv/videos/vb.631575563520028/1251810954829816/?type=2&th eater>. [consultado el 09/09/16].

bailarín se deja invadir por el sentido, habitar por lo inesperado, es emoción pura. La suya propia y la que precipita en el espectador. La presencia del bailarín poseído de su propio ser es, paradójicamente, sinónimo de alteridad. Ya lo veíamos, se genera esa conexión cuando se hace evidente la fragilidad del bailarín. Un bailarín habitado por el sentido tiene presencia escénica, su movimiento adquiere cualidades excepcionales.

Israel Galván en la escena de la Maestranza [...] parecía, más bien, *bailar con su soledad*, como si para él fuera una “soledad compañera”, o sea, compleja, poblada de imágenes, sueños, fantasmas, memoria. Y por tanto *bailaba sus soledades*, creando así una multiplicidad de un género nuevo (Didi-Huberman, 2008, p. 19).

Por considerarlo coherente con nuestra propuesta de construcción de un producto artístico, nos detendremos en la metodología propuesta por Frigon, una criminóloga de Cambridge, y Jenny, coreógrafa de la Compañía Parisina de Danza Contemporánea Point Virgule, en el relato que hacen a dos manos de una experiencia particular de creación de danza contemporánea en diversas cárceles en Francia y en el Québec (*cf.*, Frigon y Jenny, 2009). Dirigida por Claire Jenny, la compañía agrupa bailarines, actores, colaboradores artísticos y concibe la danza como un potencializador de la intervención social. Uno de sus escenarios privilegiados son las cárceles, donde les proponen a los presos o presas talleres de danza. La danza en la cárcel podría parecer una aberración: los hombres y mujeres que ahí se encuentran pagando condena son precisamente sujetos al confinamiento y a la estrechez, a la falta de luz y de alimento, condiciones que podrían ser antinómicas a la expresión libre del movimiento. Estos cuerpos han sido esculcados, ultrajados, humillados, reclusos, hacinados, y ya no saben cómo romper las cadenas del encierro y la desesperanza. O cómo volver a movilizarse. Y sin embargo, gracias a la experticia de la coreógrafa y su equipo artístico, logran unos resultados muy bellos y profundamente emotivos para los cautivos en primer lugar y también para los que participan del proceso, tanto los artistas como el público que asiste a las representaciones resultantes de los talleres. Jean-Pierre Poisson, un actor miembro de la compañía, decía: “[Las presas] hacen cosas artísticas magníficas porque está todo tan cargado que todas las torpezas han sido sublimadas” (Frigon y Jenny, 2009, p. 93)⁹⁰.

Después de un drama, un cuerpo que se estanca, que no late, que se sienta, es un cuerpo destinado a no existir más, a no vivir más. Creo que preferimos ver que alguien, después de un drama, está bailando a que esté totalmente destruido⁹¹.

La obra interpela de un modo tan personal al espectador, el lazo que la une a él es tan intenso que lo aísla de sus compañeros. El espectador vive ese mismo momento de

⁹⁰ Texto original en francés.

⁹¹ Entrevista a Mourad Merzouki.

soledad que instantes antes experimentó el bailarín. Terremoto (cuando la tierra se *mueve*, en latín) interno, indescriptible, donde las historias, los temores y alegrías que lo habitan desbordan el ser. De manera improbable, las hilachas de vida desconocidas del bailarín se han entrelazado con las del espectador. La emoción del primero ha provocado la alteración del segundo. Esto es, el estremecimiento del que vive la danza desde un cuerpo ajeno pero de manera *no menos carnal*. “La finalidad no es exhibirse sino que el espectador reconozca ‘algo’ (un tejido/texto verbal y/o no verbal) vital y orgánico con qué engancharse y que proviene de la vulnerabilidad del actor” (Cardona, 2010, p. 8). “Eso es lo que nos emociona en los cuerpos que bailan sus profundidades” (Didi-Huberman, 2008, p. 145). Cuando la danza con-mueve.

Así, un bailarín no danza jamás solo: baila primero y ante todo consigo mismo. Luego con el cuerpo de baile y por último con el espectador, incorporando la movilidad, la sincronía con la música y la destreza física. Necesitamos pues del otro para bailar, para generar sentido. “Se baila casi siempre para estar juntos” afirma bellamente Didi-Huberman (p. 13). De esta manera lo corrobora Georges Momboye:

Si tú bailas solo en esta sala no es nada. La danza es una colaboración, sin el otro no es nada. Nada de nada. Necesitas al otro, eso es la danza. Es el vínculo con los demás, es compartir con los demás, es el camino paralelo que tienes con otros. La concepción que tiene el Occidental del solo para mí significa quitarle todo el sentido de la emoción, de compartir. Estás solo en el mundo. En África, el solo siempre está basado en la improvisación. Los demás están sentados alrededor tuyo, formando un círculo, estás en el medio y aun así no te sientes solo porque tienes el soporte, el apoyo de todos, del grupo. Ellos te van a impulsar a ir más allá de ti, a dar todo lo que puedes dar. La concepción a la occidental hacia el solo es brillar lo que más puedas, utilizar todo el espacio; [...] pero la danza sin el otro no puede existir. Para mí es necesario que el otro tenga un sentido para que la danza viva⁹².

Se dice que la danza es un acto efímero... un acto basado en la inmediatez y la evanescencia, una evaporación resultante de una actuación en directo. Un acto que *desaparece* apenas se esboza, apenas se materializa en escena, del cual quedará en el espectador sólo un recuerdo, difuminado, liviano. Pero se tatuará en su propio cuerpo si el artista ha logrado transmitir su verdadera esencia. El artista sólo conmovió al espectador cuando deje que fluya entre ambos un diálogo de almas. El cuerpo del espectador bailará entonces con el del bailarín, en plena resonancia, para convertir lo efímero de la danza en goce estético y perenne. En estremecimiento. En memoria profunda.

⁹² Entrevista a Georges Momboye.

No hay mayor argumento contra el postulado efímero que conlleva la danza que la propuesta de la española Olga de Soto, *historia(s)*. La coreógrafa se basa en la histórica obra de Jean Cocteau, *El joven y la muerte*, para hacer un documental en el 2003⁹³. Después de varios meses de búsqueda, logra ubicar a algunas de las personas que estuvieron en la *première* del ballet, aquel 25 de junio de 1946 en el teatro des Champs-Élysées de París y que aún siguen vivas. Cada testimonio de estos espectadores ayuda a revivir la obra original en el contexto de entonces del final de la guerra y recrea asimismo la historia de estos sobrevivientes del siglo pasado. Más de sesenta años después del estreno, la emoción de los que hoy son ancianos está intacta, cuando evocan la salida al escenario de la bailarina Nathalie Philippart, con su traje amarillo y su altanería, o cuando recuerdan a Jean Babilée enfrentándose a dúo con esta especie de aparición surrealista. El goce se revive, la sonrisa vuelve y florece, la admiración sigue patente. La evanescencia no fue tal.

Resultaría entonces que la danza no es tan efímera, no mientras existan hombres y mujeres que la recuerden con la misma intensidad, no mientras haya memoria incorporada. Mientras haya memoria, mientras haya belleza, mientras haya sentido, la danza no se desvanecerá por completo y sobrevivirá a sus intérpretes iniciales. Como dice la propia Olga de Soto, “No creo que sea el (drama) de su desaparición, pues no han desaparecido; ‘algo’ ha desaparecido, pero otras cosas perduran, y aunque se vean modificadas, transformadas por el tiempo, esas obras siguen existiendo”⁹⁴.

Algo permanece después de que termina el espectáculo. [...] El *performance* es, entonces, solamente efímero si se cree que los cuerpos en el escenario se separan radicalmente de aquellos que miran: una vez que se han ido, se han ido. Una consideración que contemple los *affects* de la obra, que integre la belleza como se ha sugerido aquí, sugiere lo contrario (Thompson, 2009, pp. 137 y 157)⁹⁵.

Hablamos de la intención comunicativa de la danza o lo que también podemos denominar como su vínculo social. El momento en que el movimiento deja de ser solo eficaz para transformarse en movimiento organizado según leyes simbólicas y que establece la conexión con el otro.

⁹³ Para ver fragmentos de la obra *historia(s)*, dar clic en esta página web (entrevistas en francés): <https://www.youtube.com/watch?v=yXFruRCYDCM> [consultado el 01/03/16]. La reconstrucción hecha por Olga de Soto se puede visualizar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=aFUvSjDHslc&feature=youtu.be>

⁹⁴ Villaroya, T. *Algo llamado pasado. Entrevista con Olga de Soto*. PDF sin fecha de publicación ni nombre del soporte.

⁹⁵ Texto original en inglés.

[La danza] es algo que no tiene materialidad, que emana del cuerpo real de los bailarines pero que no obstante, se encuentra completamente desprendido de él. [...] [Los bailarines] no crean los materiales de la danza: ni su propio cuerpo, ni la tela que lo envuelve, ni el suelo, ni nada del ambiente —ni la luz ni la música, ni la fuerza de gravedad, ni ningún accesorio físico. Usan fragmentos de todo esto para crear algo, la danza, que se ubica muy por encima de lo que está físicamente presente (Thuries, 2016, pp. 82 y 143).

“La danza es una apariencia, o si se quiere, una aparición. Resulta de lo que hacen los bailarines y sin embargo, es otra cosa”. (Langer, citada en Thuries, p. 80)⁹⁶. El arte de la inminencia, como decíamos antes.

5.1.5 Un grito enmudecido

Unwanted es la última producción de la coreógrafa, cantante y autora ruandesa Dorothee Munyaneza. Fue estrenada el 13 de julio de 2017 en el Festival de Teatro de Avignon y es la continuación de su primera obra, *Samedi détente*⁹⁷, creada en el 2014. La coreógrafa define este reciente espectáculo como “la coreografía de la dignidad”. Está basada en un trabajo de documentación y entrevistas con mujeres víctimas de violación y violencias durante el genocidio ruandés en 1994⁹⁸, donde fueron masacrados cerca de 1 millón de Tutsis por sus hermanos Hutus. Como parte de la política de exterminación de los Tutsis fueron violadas 500.000 mujeres. Muchas quedaron embarazadas, otras fueron contaminadas por enfermedades sexualmente transmisibles o con el virus del Sida. Las consignas a los milicianos Hutus eran claras: “viólenlas”.

Para el montaje de la obra, la coreógrafa entrevistó a varias mujeres campesinas de su país, y a los hijos productos de esa violación, hoy ya muchachos, aquejados también por la vergüenza y por interrogantes vitales pues constitutivos de su identidad fragmentada. Después de contarles a las mujeres lo que ella misma vivió durante esos escasos tres meses de inconcebible violencia (entre abril y julio de 1994, el tiempo en que se llevaron a cabo las masacres interétnicas) y que la llevaron a exiliarse en Gran Bretaña, las mujeres tomaron libremente el relevo para contar sus propias historias de horror. Mientras, la

⁹⁶ Textos de Thuries originalmente en francés.

⁹⁷ Entrevista a Dorothee Munyaneza y fragmentos de la obra: <https://vimeo.com/139313813>

⁹⁸ Ver el interesante intercambio (en francés) entre Dorothee Munyaneza e Yves Daccord, el Director del CICR, realizada por Joseph Confavreux (Mediapart) el 15 de julio de 2017, sobre el tema “El cuerpo de la mujer como terreno de guerra”: https://www.youtube.com/watch?v=50uxB_RNfUw

coreógrafa las miraba, examinaba los restos de tierra sobre sus pies o sobre su vestido, detallaba cómo se sentaban, cómo se encorvaban, o cómo ponían la mano sobre la mejilla, cómo reían y lloraban. “Lloramos mucho”, confiesa. Sus propios cuerpos se volvieron medio para evocar la violencia, para nombrarla de otra manera que con palabras. Compartió así su dolor, invitada por las mujeres a penetrar su intimidad. Cuando les pedía permiso para fotografiarles, las mujeres ruandesas se iban un instante a su cuarto, para volver ataviadas de sus mejores prendas. Era una forma, dice la coreógrafa emocionada, de reconocer que ellas le habían entregado esa parte infamante, ese íntimo dolor de la violación, pero también era una forma de (re)significar su dignidad, para que “ella se llevara lo más bonito de su persona”. Una metamorfosis que la coreógrafa utilizará en su montaje: “vuelvo embellecida con mi mejor traje”, dice la bailarina en escena.

Dorothee Munyaneza se pregunta entonces qué hacer después del conflicto para reparar y pretender sanar. El arte, el teatro o la danza pueden, para esta coreógrafa, víctima del genocidio ruandés, permitir a los cuerpos martirizados reencontrar una forma de dignidad. Munyaneza tomó todas esas emociones que le transmitieron las mujeres de su país, mezcladas con sus propias vivencias y recuerdos, y las volcó, como un volcán en erupción, en el escenario. *Unwanted* (“Indeseada”, literalmente), es un manifiesto contra la violencia, en particular la violencia sexual, la violencia de género, donde se denuncia que el cuerpo de la mujer es conquistado, saqueado, invadido en tiempos de guerra, así como lo es el territorio, para controlar y someter. El ataque contra el cuerpo de la mujer como una forma de golpear profundamente al adversario, como signo indiscutible de poder. Desde *La Ilíada*, el cuerpo de la mujer es asimilado a un botín de guerra, a un objeto del cual hay que apropiarse si se quiere humillar profundamente al enemigo (masculino). Las mujeres son doblemente víctimas: son violadas y luego estigmatizadas, rechazadas por la sociedad y hasta por su propia familia. En la obra de Munyaneza, una mujer le reprocha a su sobrina, que acaba de dar a luz al hijo de un victimario, el “amamantar a una hiena” y le aconseja matarlo antes de que abra los ojos. “Yo no sabía si era posible, para ellas, ser capaces de levantarse y caminar. Yo no sabía si era posible para ellas, poder bailar y cantar”, dice Dorothee Munyaneza⁹⁹. No esperaba encontrarse con mujeres que pudieran enfrentarse a su pasado y evocar sus historias. No esperaba tanta dignidad. De hecho, se rehúsa a designarlas como víctimas: las denomina “mujeres de pie”.

Encontramos resonancias con lo aquí expuesto en los pensamientos de Veena Das, una de las figuras más relevantes de la antropología contemporánea. Das concentra gran parte de sus investigaciones en torno a la violencia que acompañó la separación de la India y Pakistán, en particular contra las mujeres. El nacimiento de la India como nación libre del

⁹⁹ Intercambio entre la coreógrafa e Yves Daccord, mencionado antes.

colonialismo inglés fue marcado por el rapto de 100.000 mujeres a lado y lado de la frontera (Das, 2016, p. 57), donde el cuerpo de las mujeres fue brutalmente apropiado para las expresiones de nacionalismo. Las mujeres fueron rechazadas por sus familiares a quienes la violación había mancillado el honor. Raptadas, violadas, violentadas, las mujeres fueron además marcadas en su piel, como ganado, por los eslóganes nacionalistas, pensados como palanca para la activación de la memoria: el cuerpo marcado debía recordar para siempre, a las mujeres y a sus maridos, que habían sido reclamadas, conquistadas y ocupadas por otro(s) hombre(s).

Las mujeres que fueron violadas y posteriormente rechazadas ocupan un lugar entre dos muertes, más que un lugar entre la vida y la muerte. Las violaciones son rememoradas por las mujeres que las vivieron como un veneno que fue inoculado en su interior, que (Veena) Das denomina “conocimiento envenenado”. Las mujeres hablan de haber tomado veneno y haberlo guardado dentro de su cuerpo, lo que, según ellas, les permitió incorporar esas experiencias dolorosas a su vida cotidiana; bebieron su dolor para poder seguir adelante. (Uribe, citando a la antropóloga Veena Das, en Prólogo de Das, 2016 pp. 12-13).

En su artículo “Violencia, cuerpo y lenguaje”, Das se pregunta por el lenguaje con el que expresar el dolor, el sufrimiento. “El dolor reduce la persona a la frontera de su cuerpo, de tal manera que el mundo exterior se haya perdido. [...] El dolor destruye el lenguaje” (Thompson, 2009, p. 146). Das estudia las formaciones discursivas de los actores de este conflicto, especialmente el de las mujeres, después del impacto de la violencia. “Es mediante el duelo y las lamentaciones que las personas establecen una transacción entre el lenguaje y el cuerpo, operación que les permite habitar ese mundo extraño que se encara con posteridad a la muerte de un ser querido” (Uribe, citando a la antropóloga, Prólogo de Das, 2016, p. 12).

Ahora bien, Das establece que hasta en el duelo hay una división sexual del trabajo. Los hombres deben ocuparse del ritual de preparación de los cuerpos, cargarlos, llevarlos al cementerio. El lado público del ritual. Mientras tanto, las mujeres tienen asignada la función de lamentarse por la pérdida, de invitar a los rezos por el alma del difunto, de provocar, en la intimidad de lo privado, el llanto de los presentes. No deja de interpelarnos la coincidencia con “Las plañideras”, aquellas mujeres de negro, cubiertas con un velo a las que se las ha pagado para llorarles a los difuntos ajenos, tan características de la Semana Santa española o los rituales funerarios del Caribe y de América latina, que hacen visible el dolor, generando símbolos que dan inicio al duelo.

En el género de la lamentación las mujeres tienen el control, tanto a través de sus cuerpos como a través del lenguaje: el dolor se expresa por medio del cuerpo; por ejemplo, infligiéndose dolorosas heridas a sí mismas, “objetivando” [...] y finalmente se les da un hogar en el lenguaje. Por lo tanto, las transacciones entre el cuerpo y el lenguaje traen

consigo una expresión del mundo en la que la extrañeza del mundo revelado por la muerte, por su condición inhabitable, puede transformarse en un mundo en el que sea posible morar de nuevo, con plena consciencia de una vida que tiene que vivirse en la pérdida. Éste es un camino hacia la recuperación: las mujeres lo llaman simplemente el poder de aguantar (Das, 2016, p. 60).

Esta condición femenina, donde se habla (se grita) a través del cuerpo, nos remite asimismo a las presas citadas por Frigon y Jenny (2009), en la otra experiencia coreográfica que citábamos antes. El cuerpo en la cárcel es fichado, esculcado, alienado, sus sentidos se alteran, pierde sus dimensiones espaciales, se atrofia, se obstruye, se vuelve invisible. Se droga. Termina enfermando. Muere entre cuatro paredes. El cuerpo en la cárcel muere en vida. Pero, dicen las autoras, el cuerpo en la cárcel encuentra formas de resistencia a la alienación de la lógica penitenciaria y desarrolla diversas estrategias para reapropiarse de su identidad perdida. El maquillaje, el vestuario, los tatuajes, las huelgas de hambre o de higiene, la masturbación y hasta las laceraciones representan esa capacidad de intervenir sobre su propio cuerpo. Disponen de su propia piel, último resguardo para la libertad. La automutilación, por ejemplo, significa una recuperación del poder sobre su cuerpo. Irán hasta cuando quieran, cuantas veces lo decidan, hasta donde su cuerpo lo soporte. Es una decisión, no una imposición. Las fracturas, las laceraciones, *in fine*, las historias que las cicatrices de su cuerpo contarán serán entonces las suyas, no las del poder carcelario. Las mujeres, dicen Frigon y Jenny, tienen mayor tendencia a automutilarse, más que los hombres, quienes volcaran su violencia hacia los otros. Al no poder hablar, las mujeres se castigan.

Desde Primo Levi (1996), se ha elaborado mucho sobre la necesidad de hablar sobre el drama, de evocar, a través de construcciones orales y “verídicas”, la atrocidad vivida por los cuerpos. Levi señala la importancia de que sean las propias víctimas quienes evoquen su drama, nunca otros en nombre de ellas. Un elemento fundamental señalado por Dorothée Munyaneza, que se recoge también en los testimonios de las mujeres protagonistas de nuestra investigación, es la importancia de la congregación femenina para romper la ley del silencio. Esas confesiones entre mujeres permiten por un lado, el reconocimiento de que otras han padecido lo mismo que ellas, lo cual les quita un poco el sentimiento vergonzante de la violación. Por otro lado, esta acción colectiva genera lazos y redes de apoyo de médicos, profesores, abogados, periodistas, que pueden intervenir para generar acciones políticas de denuncia y reclamo de justicia. Los encuentros crean un espacio para contar el dolor, para enunciarlo, verbalizarlo al fin, donde las tragedias se juntan. Facilitan la reconstrucción del tejido social, fragilizado por los acontecimientos de la guerra, y el reconocimiento del dolor ajeno ayuda a la reedificación individual y colectiva. Tiene como consecuencia transformar la humillación en reconstrucción, donde

la herida no sana pero el dolor se amaina. Pasa a ser un recuerdo. Liberar la palabra, escucharse, reconocerse para romper con la deshumanización de la víctima que persigue la tortura y la objetivación del cuerpo.

Pero si Levi defiende el deber de memoria y de dar testimonio, lo hace como necesidad personal. Reconoce que es una elección individual y que por el contrario, dista de ser válida para el conjunto de las víctimas del Holocausto. Lo que plantea Das va en este último sentido. “Se ha documentado una relación fracturada con el lenguaje [...] en muchos sobrevivientes de la violencia prolongada, para quienes la normalidad del lenguaje es lo que los separa del resto del mundo” (Das, 2016, p. 72). Para Das, no es a través del lenguaje que se logrará dar justicia a la barbarie acontecida. “La zona entre las dos muertes que las mujeres tenían que ocupar no permitía ningún habla, pues ¿qué palabras “justas” podrían decirse contra la injusticia que se había cometido contra ellas?” (p. 88).

La violencia configura la subjetividad e igualmente, sus formas de expresión. ¿Tenían *derecho* las mujeres de la India citadas por Das, las mujeres del Ruanda escenificadas por Munyaneza, esas mujeres que, después de su ultraje, han sido condenadas a la muerte social, tienen acaso ellas derecho a expresar su dolor cuando éste no se les ha sido *legítimamente* reconocido? ¿No es acaso normal que la mortaja de la palabra motive la explosión corporal como sustituto al lenguaje? “En el registro de lo imaginario el dolor del otro no sólo pide un hogar en el lenguaje, sino que también busca un hogar en el cuerpo” (Das, 2016, p. 89). En la penosa recomposición que hacen los dolientes de sus vidas, el lenguaje se vuelve manifestación corporal. La capacidad de articulación del dolor se muta en otras expresiones emocionales.

5.1.6 Concreciones

Lo hemos visto, la danza no utiliza palabras, o muy poco. Pero al igual que el lenguaje, utiliza símbolos gestuales, rítmicos, sonoros, vocales, plásticos. La danza es una práctica social que responde a un código, gestual, cultural, comunicativo. La danza es un ritual, el cuerpo, un vehículo de sentido. “El arte de la presencia del bailarín y del actor es encender el fuego de la vida. [...] Esta presencia (del latín *prae-sens* que significa “*ser* frente a un ser sensible”) dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador” (Cardona, 2010, p. 6). La danza comunica cuando revive en nosotros nuestra capacidad de asombro, cuando despierta significados, articula estímulos, cuando se convierte en memoria profunda.

No podemos en esta argumentación no evocar el carácter semiológico que implica generar sentido a través de la danza, equiparándola a cualquier construcción discursiva.

Con Barthes, recordaremos los tres niveles que el semiólogo introdujo en Francia ya desde 1982 y que siguen vigentes al analizar cualquier intento de expresión (Barthes, 1986): el nivel de la Comunicación; el plano simbólico o significado; y por último, el plano del significante o significación. El primer nivel se queda en lo puramente informativo; el sentido simbólico por su parte reside en el plano de los signos, el sentido primigenio que el autor ha querido impregnar a su discurso, lo que Barthes denomina el sentido *obvio*. Lo obvio sería el sentido a partir del cual se le añade un valor estético, un énfasis que corresponde al último plano, el del significante u *obtuso*. Este es aquel que no se describe bien pero que está latente en el mensaje, es la expresión de un sentimiento más profundo. El obtuso, el nivel que nos interesa en esta investigación, es portador de cierta emoción, de cierto valor, de cierta evaluación. El obtuso no radica en el lenguaje, se inscribe en la percepción. Sin él, la comunicación y el significado circulan, pasan sin anclarse, se quedan en el nivel de la información. Sin él, la primera lectura no deja de manifiesto ningún sentido. Lo obtuso implica la composición de varios elementos conjuntos, de ahí la dificultad de nombrarlo. Está por fuera del lenguaje articulado pero latente dentro de la interlocución. Es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio. Lo obtuso es un acento, un suplemento que el intelecto no llega a asimilar, un contra-relato, que sigue una secuencialidad diferente de los planos, una secuencialidad impensable, contra la lógica y que subvierte el relato. Es una historia suplementaria al relato principal, a la diégesis creada por lo obvio.

Recordar a Barthes nos permite extender sus propósitos hacia el sentido de la percepción. Porque la percepción es del orden de lo obtuso, de la interpretación, de la significancia. El arte es a la vez expresivo y comunicativo y tiene todo que ver con la significancia. Su sentido es el resultado de una construcción social, aun cuando surja de una propuesta individual. En tanto que la actividad artística contempla necesariamente la participación del otro a nivel de espectador, ésta tiene siempre un carácter social. “Un libro está compuesto de signos que hablan de otros signos, los cuales hablan a su vez de las cosas. Sin un ojo que lo lea, un libro contiene signos que no producen ningún concepto y es por consecuente, mudo”, decía Umberto Eco a través de su personaje Guillermo de Baskerville en *El libro de la rosa* (Eco, 1982, p. 498)¹⁰⁰.

¿Qué es la danza?, se pregunta entonces Aude Thuries. Un espectáculo que combine teatro, mimo, música, circo y danza, ¿puede ser calificado como tal? Esta autora, bailarina e investigadora en danza, busca en diversas disciplinas elementos que consoliden una definición. Desde el lado de la Filosofía, Thuries recalca que pensadores como Hegel, Kant o Schelling, quienes fundan la Estética como uno de los dominios nuevos de la Filosofía, discurren sobre la sensibilidad de lo bello en las Bellas Artes. Solo que en sus

¹⁰⁰ Texto original en francés.

consideraciones no incluyen la danza como perteneciente a esta última categoría. Para estos filósofos, simplemente la danza no es un arte.

Ya en el siglo XX, grandes filósofos modernos (Nietzsche, Valéry y hoy Alain Badiou) han construido una mirada de la danza que la considera esencialmente desde la experiencia extática. No se citan sus obras o sus autores, no hay un interés manifiesto en sus técnicas o productores. Sí, en cambio, la evocan como fuente de metáforas, sobre la esencia, los orígenes, la vida y la muerte. La Filosofía, afirma Thuries, disciplina maestra de la elaboración conceptual, se ha dedicado en realidad poco al estudio de la danza.

Del lado de la Historia, son las cuestiones identitarias, reflejo de una época y del espíritu de un tiempo, las que han orientado las definiciones de danza. En cuanto a la Antropología, su aproximación a la danza ha sido a través del cuerpo y de sus prácticas culturales. Una concepción antropológica de la danza tendría por objeto encontrar el sentido y el lugar de las danzas en las sociedades, que aportaría un conocimiento básico para el entendimiento de su cultura. Thuries lamenta pues la ausencia de una verdadera reflexión sobre la danza como objeto cultural en las disciplinas occidentales.

¿Arte? ¿Práctica? ¿Método? La autora, finalmente, tampoco se aventura a proponer una definición última y excluyente de la danza. De hecho, más que plantearse qué es danza, Thuries prefiere interrogarse sobre *cuándo* hay danza. Podemos perfectamente comprender términos sin necesidad de definirlos, afirma. Por ejemplo entendemos el concepto de tiempo más somos incapaces de definirlo. Además, una definición precisa de un término tampoco ayuda a su completo entendimiento.

No obstante, una definición nos sirve de punto de partida para analizar el fenómeno de la danza. Tomemos pues un pronunciamiento clásico del término, de mediados del siglo XX: “La danza es el movimiento de un cuerpo que se desplaza según un ritmo preciso y una mecánica consciente en un espacio calculado con anticipación” (Levinson, 1929, citado en Simonffy, 1999)¹⁰¹. Otros añadirán “la apropiación colectiva del espacio a través del cuerpo y del movimiento” (Dallal, 1979).

Con Thuries, analicemos de manera fragmentada los elementos de esta propuesta: por un lado, la danza, para ser danza, requiere movimiento y desplazamiento. La propuesta de la no danza, que surgió en Francia en los años 90, rompe de manera inequívoca esta afirmación, como lo vimos con el ejemplo de Jérôme Bel en el capítulo 4. En la no danza, el movimiento danzado desaparece en beneficio de otras técnicas o presencias escénicas, que van desde la integración del teatro, la lectura, las artes plásticas, la música y, frecuentemente, el video y diversos tipos de proyecciones. Los bailarines no bailan.

¹⁰¹ Texto original en francés.

Apenas si se desplazan. Jérôme Bel, no obstante ser un gran bailarín, es uno de los exponentes más importantes de esta corriente “dancística”.

Ahora, ritmo y música. La relación de la obra de Merce Cunningham con la tecnología fue analizada *in extenso* en otra parte¹⁰². Gran figura de la danza norteamericana, ex alumno de Martha Graham, Merce Cunningham es considerado como el bailarín y coreógrafo que realizó la transición conceptual entre danza moderna y danza contemporánea, en particular al desolidarizar la música de la coreografía. El coreógrafo planteaba la danza, la música y las artes plásticas cada una por su lado, independientes entre sí, para sobreponerlas sorpresivamente el día del espectáculo en un encuentro artístico “abierto”. Ninguna tenía preponderancia sobre las demás. Si se quiere, Cunningham proponía una *Gestalt* artística, donde el todo sumaba más que las partes. Al ser una incógnita hasta el día de la *première*, los bailarines ensayaban sin música y con tempos musicales también inesperados. Se generaban movimientos fortuitos en una creación irrigada por la informática.

Mecánica consciente. Ya lo hemos visto, la danza, para ser danza, es todo menos movimiento mecánico (y como ya se ha visto también, lo consciente es generalmente un freno a la expresividad). La danza es, ante todo, cuerpo vivido y empatía con el espectador.

Espacio y Tiempo: el tratamiento del tiempo es otra de las características que define la identidad de Merce Cunningham. En sus coreografías, no se sigue el *tempo* de la música, compás a compás, sino el del cronómetro. Es la relación entre los movimientos de cada bailarín con los demás lo que determina la musicalidad, o su fraseo. Esta no se impone desde afuera sino que, por más extraño y difícil que parezca, la lleva cada bailarín dentro de sí. Por último, Cunningham también modificó en sus coreografías la relación con el espacio. Cada bailarín es su propio centro, no hay un solista estrella, cada uno es el eje de su propio territorio y se desplaza en función de sus propias diagonales y su propia lateralidad. Encuentros y desencuentros en escena, el espacio se hace y se deshace ante los ojos del espectador en su butaca quien decide, ante la multiplicidad de eventos en escena, sobre qué fijar la mirada. De esta manera crea su propia narrativa, diferente a otras experiencias vividas por otros espectadores.

Apropiación colectiva: evidentemente, no es necesario un cuerpo de baile para que exista la danza. La delicadísima soledad de una Pina Bausch fantasmagórica y con los ojos

¹⁰² Toro, A. (2014).

enceguecidos en *Café Müller*¹⁰³ (1978), bailando (o podríamos decir, estrellándose) contra la pared, es una extraordinaria prueba de ello.

Ahora bien, extendamos más las opciones. La danza contemporánea tampoco se limita a una técnica, su multiplicidad de orígenes es paradójicamente uno de sus componentes identitarios más fuertes: danza africana, jazz, danza folklórica, danzas del vientre, flamenco, danzas clásicas de la India, Hip-Hop, entre muchas otras, se funden con técnicas como la de Martha Graham, José Limón, danza contacto, método Feldenkraiss, artes marciales etc., etc.

Tampoco conlleva en su concepción una definición corporal. No estamos hablando de la bailarina blanca y delgada, etérea y perfecta que, arropada de ligereza, nos emociona con sus impecables *jetés* o su *cambré* vertiginoso. La belleza, en la danza contemporánea, surge de la imperfección. La imperfección de cuerpos disímiles, inacabados en su forma, de colores diferentes, de orígenes plurales, de edades varias. Cuerpos entrenados o principiantes, no importa, pero que logran traducir al movimiento sus experiencias encarnadas. “La danza contemporánea es aquella que le da cabida a la degradación del ideal de belleza tradicional, a la negación de la excelencia técnica como ineludible y a la corrupción de lo expresivo como fin último” (Isse, 2011, p. 57).

No podemos tampoco definir la danza por su espacio de presentación. Los teatros y escenarios de danza han perdido su preponderancia para abrirle la puerta a otros lugares, más urbanos e incluyentes: estaciones de bus, plazas, museos, jardines, y hasta techos y paredes, como lo hacía la coreógrafa Trisha Brown.

Por otro lado, una definición de danza no se podría ya tampoco resumir en una identidad de género. La reposición del *El lago de los cisnes* del británico Matthew Bourne¹⁰⁴, estrenada en 1996, revienta exquisitamente todos los códigos de nuestra bailarina clásica. Los delicados cisnes de la obra original, cuya música fue de autoría del compositor ruso Tchaikovsky, fueron reemplazados por musculosos y eróticos hombres. Aunque se le quiera descalificar tildándola de la versión *gay* de *El lago*, la intención del coreógrafo, además de la evidente provocación y la manifiesta intención de romper paradigmas, fue de simbolizar en estos bailarines la fuerza, la libertad y la belleza. El cuerpo está liberado de las imposiciones de la identidad, incluidas las de género.

Por último, hablando de otro compositor ruso, Igor Stravinski compuso a principios del siglo XX, una de las obras maestras para el Ballet clásico, *La consagración de la primavera*.

¹⁰³ *Café Müller*, para ver la obra entera: <https://www.youtube.com/watch?v=mxiWlgzb7r4>

¹⁰⁴ *El lago de los cisnes*, versión completa: <https://www.youtube.com/watch?v=iuab3kk8cPU>

Fragmento: <https://www.youtube.com/watch?v=ChOnhxe-Vm0>

La obra fue estrenada en 1913 en París, por la Compañía Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev. El solista era Nijinsky, un bailarín ucraniano dotado de un virtuosismo excepcional y de una técnica asombrosa. La obra ha sido reposicionada por otros coreógrafos del tamaño de Maurice Béjart, Pina Bausch y Angelin Preljocaj. Y entre estas versiones, existe una interpretación *africana* de *La consagración de la primavera*. Esta fue creada por el coreógrafo Georges Momboye, parte de esta investigación, en el 2007. Un bailarín negro, de Costa de Marfil, interpretando una obra por excelencia occidental —casi que podríamos decir “blanca”—, integrando bailarines y códigos culturales y dancísticos africanos. Seguirían para Momboye *La siesta del fauno*, de Debussy, también interpretada en su primera versión por Nijinsky, y el *Quatuor* de Bela Bartók, coreografiadas e interpretadas ahora por el africano¹⁰⁵.

5.1.7 Proposiciones

Entonces recapitulemos. En la danza puede haber unas condiciones particulares, llamémoslas así, o en su defecto, la anulación del movimiento y los desplazamientos, de la música, el ritmo, el espacio, la mecánica, la apropiación colectiva, la técnica, el estilo corporal, los escenarios, el género o la etnia. Thuries observa finalmente que el denominador común que va quedando de esta substracción es *el cuerpo*. Pero inclusive, si llevamos este ejercicio al extremo, en la no danza los nuevos medios utilizados en escena han suplantado al bailarín. Al utilizar otras formas de expresión alternativas a la danza, ya no es indispensable la presencia de un bailarín. No se requiere un cuerpo, entrenado, moldeado o vivido, para la expresión en la no danza. Por otro lado, tanto Merce Cunningham desde las teorías digitales, como William Forsythe desde el movimiento de los objetos en escena, intentaron visualizar una danza donde el cuerpo humano está ausente. El cuerpo del bailarín o de la bailarina de carne y hueso *ya no sería entonces tampoco necesario* para que exista la danza.

Creemos que la danza puede prescindir de cada uno de los elementos que describimos arriba, pero nunca del cuerpo. Siendo el cuerpo nuestro objeto de estudio, el objeto de nuestro cariño, no nos podemos resignar a anularlo. No podemos, de un manotazo, borrar eso que ha sido el sustento de nuestra investigación. Incluso en la obra *Pixel*, del coreógrafo Mourad Merzouki¹⁰⁶, que combina danza y tecnología en escena, el uso de esta última tiene relevancia *porque está en relación con los cuerpos de los bailarines*. La poesía y la belleza surgen de la interacción de lo virtual y lo carnal. Solas, las proyecciones en 3D de video e imágenes digitales adquieren otro sentido.

¹⁰⁵ Para ver un fragmento de *La Consagración de la Primavera* de Momboye:
<https://www.youtube.com/watch?v=dKysuqBrB8A>

¹⁰⁶ Ver capítulo 6.

Optamos por conservar entonces, mínimamente, al cuerpo humano como materia natural, como elemento fundacional para que la danza sea danza. *Porque es el cuerpo el que es capaz de generar la emoción*. El estremecimiento. El cuerpo despierta nuestra memoria afectiva, visual y táctil. El cuerpo es lo que nos permite “contemplar [...] el arte desde el punto de vista de los gestos humanos” (Didi-Huberman, 2008, p. 15).

Etimológicamente, la palabra emoción viene del latín *emotio*, “movimiento o impulso”, “aquello que te mueve hacia”. ¿Hacia qué? Evidentemente hacia el otro. Unos artefactos en escena podrán también generar conexión, risas, lágrimas, incomodidad, alegría, beneplácito, nostalgia, tristeza, aburrimiento, empatía con los demás. Un títere representado un ángel, cuyas alas están iluminadas, ocultando los hilos y la artista que lo manipula, que deambula dulcemente por la Acera del Darro en Granada nos emocionará hasta las lágrimas. Pero siguen siendo objetos manipulados por el cuerpo humano.

Entonces, ¿qué es la danza? Después de esta disección donde fuimos eliminando elementos, nos quedaremos con la propuesta de Daniel Sibony (1995), la más acertada para nuestros propósitos: la danza sería un término para designar todo acontecimiento que hace cuerpo y que hace del cuerpo un acontecimiento (Sibony, 1995, p.31). Hace cuerpo consigo mismo, hace cuerpo con el espectador. Exalta al cuerpo humano en toda su dimensión emotiva y empática. La danza es un instrumento de expresión y de conocimiento del mundo. Es una herramienta de Comunicación. Es una experiencia donde la corporeidad vivida del bailarín se transforma en sensaciones subjetivas de movimiento, para él y para el otro. Hay danza cuando hay fragilidad. Hay danza cuando hay emoción.

La danza puede prescindir de todo, menos del cuerpo. Como observa Thuries, el cuerpo es el denominador común que va quedando después de abstraer todo lo que pueda ser considerado aleatorio. Como lo hemos recordado con Merleau-Ponty, es a través del cuerpo que se establece la relación con el mundo. Sin él, nada quedaría. Y es el cuerpo el que escribe el sentido en la danza. Es, por lo tanto, el fundamento de cualquier intento de explicación de cómo se produce la narrativa en la danza.

Con Thuries, acordaremos entonces en afirmar que plantear la cuestión del sentido, de su construcción y de su presencia en la danza nos permite liberarnos de la valoración estética:

Al proponer el estudio de la construcción de sentido como una llave posible para la comprensión de la danza, consideramos esta última como una creación humana incluida en el campo de la actividad simbólica. [...] Para decirlo de otra manera, proponemos abordar la danza en tanto que objeto cultural, antes de considerarla como obra de arte o

producto del cuerpo, lo que es también frecuentemente, pero creemos, no esencialmente (Thurles, p. 49).

“Hay que aprender a dejarse tocar por la belleza, decía Pina Bausch, por el gesto, el más mínimo soplo y a percibir el mundo independientemente de lo que se sabe” (Sesé, T.)¹⁰⁷.

Terminaremos con una cita de Zsuzsa Simonffy, Profesora de la Universidad de Pécs, en Hungría, que, creemos, resume lo aquí planteado:

Se requiere de un cuerpo para significar en tanto que elemento primero de la constitución de la danza y por consiguiente, del signo. [...] La danza, siendo un hecho cultural, pertenece al orden de la significación. Si lo propio de un sistema de signos es poder traducirse a otro sistema, la danza—y la música—puede ser concebida como un lenguaje. En la medida en que ellas (la danza y la música) pueden articularse, poseen una gramática como todo lenguaje particular. Basta entonces con descifrar la significación de estos lenguajes para poder hablarlos (Simonffy, 1999, p. 199).

Como hemos podido ver, la danza como narrativa corporal aporta desde lo simbólico una incuestionable creación de sentido, sin la necesidad de ser suplantada por discursos verbales. La danza propone en sí misma una semiología y una lingüística propias, desde donde desarrollar de forma consciente campos semánticos sometidos a las interferencias y a las pulsiones de los elementos que componen su lenguaje, en el que toda la complejidad del cuerpo, sus movimientos, sus simbologías, lo expresado, lo sentido, lo colectivo y lo percibido tienen rango y necesidad de creación de sentido.

A partir de todo lo dicho en este capítulo, es posible afirmar que en la danza contemporánea, a diferencia del Ballet clásico, no hay una historia que pueda ser reconstituida verbalmente. Esta carencia de sentido no deja de ser aparente. Quizás el verdadero sentido se exprese no a través de un lenguaje verbal y sí a través de las emociones entrecruzadas entre los bailarines y el público; por ser emocional, no hay traducción verbal posible pues no son lenguajes homologables. La lectura de estas emociones no es única o inequívoca pues son varios los planos que se abren simultáneamente. Un simple movimiento puede expresar el ser entero.

5.2 De la danza a la danza... un giro epistemológico para la construcción de la paz imperfecta

Como ha sido afirmado ya en varios apartados de este trabajo, el arte, a lo largo de la historia de la humanidad, ha permitido la representación de los conflictos sociales: la

¹⁰⁷ Página web sin paginación ni fecha de publicación:

http://ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm [consultada el 06/12/15].

pintura, la escultura, el teatro, la literatura, la poesía, el cine, la danza, han reflejado las historias de los hombres y mujeres que han poblado esta Tierra. En general, desde una perspectiva a la que le iría bien el apelativo de “violentológica”, podría pensarse que la violencia ha marcado las dinámicas del arte, pues de alguna manera éste ha sido *reactivo* ante el conflicto.

Ahora bien, hay que recordar que lo que se propone desde la Investigación para la paz es romper los esquemas y paradigmas éticos preestablecidos para hacer la paz. Desaprender de lo andado, desaprender las guerras, violencias y exclusiones para aprender a hacer las paces, como dice Martínez (2000, p. 51). En otros términos, deconstruirse para volver a construirse. Hacer la paz comprende pues,

[...] la incorporación de una perspectiva abierta de los conflictos, la coexistencia de diversos proyectos e intereses en relación con el desarrollo de las capacidades y potencialidades o satisfacción de capacidades, el papel de las mediaciones, la paz negativa, positiva o imperfecta, la búsqueda de equilibrios dinámicos, el poder de los actores que defienden la paz o la deconstrucción de la violencia, y todo ello en el marco de la complejidad (Jiménez y Muñoz, 2012, p. 8).

Sería necesario, por tanto, para corresponder a estas nuevas lógicas, proponer nosotros también un giro epistemológico y ontológico que busque reconocer y recuperar el papel central de la paz en las dinámicas artísticas. Partiremos, pues, no del conflicto para representarlo en el arte (como ha sido el punto de partida tradicional), sino del arte para ir hacia la paz. De la danza para llegar a la danza. A partir del conocimiento alcanzado por el análisis del *corpus* artístico, que proponemos en el próximo capítulo, generaremos una acción a través de la danza que se verá aplicada en el trabajo de campo y en particular, en la coreografía que desarrollamos paralelamente a esta investigación. En esto consiste nuestro giro epistemológico: no reaccionamos al conflicto sino que generamos una acción, un producto artístico, una coreografía basada en las voces de las víctimas compiladas en el relato producto de esta investigación. En lugar de seguir una vía reactiva, elegimos una *propositiva*.

Proponemos la danza como una poderosísima esfera de recuperación de poder por parte de las víctimas, así como un acto importante de mediación entre la sociedad y el conflicto. Así, trataremos de probar, con nuestra propia propuesta artística, que el arte y la danza son actores fundamentales para la construcción de la paz imperfecta y ante todo, elementos indispensables del proceso de empoderamiento pacifista de las víctimas en situaciones de violencia o conflicto.

A través de esta inversión epistemológica, como la llama Vicent Martínez (2000), esperamos encontrar espacios de paz en contextos de violencia y proponer a través de la

danza espacios de reconciliación y de duelo para las víctimas del conflicto armado en Colombia.

Henk Borgdorff, del Amsterdam School of Arts, nutre el debate acerca de la producción artística y su relación con la investigación y la producción de sentido¹⁰⁸. La pregunta fundamental que se plantea el filósofo es sobre el estatus y la naturaleza de la investigación en las artes plásticas y las artes escénicas y su relación con la práctica artística. ¿Puede valer la práctica de arte como investigación? Basándose Borgdorff en la tricotomía de Christopher Frayling, propone tres formas estructurantes de investigación artística. Podríamos distinguir, en primer lugar, la investigación *sobre* el arte, que busca extraer conclusiones confiables sobre la práctica artística con una distancia teórica. De otra parte, estaría la investigación *para* el arte, entendida como los procesos en que el arte es el objetivo, más que el objeto, de los procesos investigativos. En este caso la investigación estaría al servicio del arte. Por último, siempre según Borgdorff, mencionaremos la investigación *en* el arte, que trata de un tipo de producción hecha desde la práctica misma, que no asume una separación entre sujeto y objeto, sin contemplar distancia alguna entre la práctica artística y el investigador. Para el autor, esta última categoría defiende que la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. No existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Según este planteamiento, la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos desde la investigación. La práctica artística puede ser calificada como investigación, asegura Borgdorff, cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. La danza, como la entendemos aquí, hace entonces parte de esta praxis.

El investigador en danza, categoría que aun busca sus raíces para consolidarse, tiene como especificidad la práctica misma de la danza, es su objeto de estudio. Aunque otras disciplinas puedan basarse en la danza, este cariz diferenciador es lo propio del investigador en danza. Su reflexión proviene de la vivencia producida por ella, tanto corporal como intelectual. Se apoya en los saberes propios del bailarín y en la experimentación corporal de la teoría. Se genera a través del cuerpo moldeado y del cuerpo vivido, como decíamos en otra parte¹⁰⁹. Este espacio de investigación definido por su objeto mismo de estudio parte del conocimiento intuitivo del cuerpo, de los saberes

¹⁰⁸ Borgdorff, H. Artículo sin paginación:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vH4DddAmNOsJ:www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co [página web consultada el 09/09/16].

¹⁰⁹ Toro, A. (2015).

propios del bailarín, de la experiencia vivida del espectador e invita a una visión pluridisciplinar y a la integración de todos los discursos relativos a la danza.

5.3 Experiencia de la creación de la obra de danza contemporánea “Tiempo Líquido, memoria e inclusión”

Antes de entrar a describir el proceso de creación de la obra de danza que se desprende de esta investigación, llamada “Girasoles”, relataremos brevemente una experiencia que sirvió de preparación para ese trabajo. La pertinencia de incluir esta información radica en que hace parte del proceso y de los caminos emprendidos como parte del desarrollo de la tesis y del acercamiento a la creación coreográfica. Se podría ver a su vez como una experiencia de empoderamiento pacifista.

“Tiempo líquido, memoria e inclusión”, fue construida por un grupo de investigación pluridisciplinar conformado por una Fotógrafa, un Productor audiovisual, una Asistente social, la Directora artística y coreógrafa, el Productor e iluminador y una Bailarina de la Compañía Ázoe Danza, y la autora del presente texto en la doble condición de profesional en Comunicación y Periodismo y de responsable de la investigación doctoral que busca experimentar criterios de empoderamiento pacifista¹¹⁰: ambos procesos —el de la experiencia de *Tiempo líquido* y el de la investigación doctoral— encajaban muy bien.

“Tiempo líquido, memoria e inclusión” es una intervención artística, multidisciplinaria e incluyente de gran formato, donde se conjugan los lenguajes de la danza contemporánea, el deporte extremo (el *parkour*), la danza integrada (con un bailarín en situación de discapacidad motriz), con el video y la fotografía, proponiendo una obra de danza contemporánea de gran impacto visual y, simultáneamente, una reflexión poética sobre el espacio, el tiempo y la memoria. El proyecto consta además de un importante contenido social, a través de tres talleres artísticos: fotografía, danza contemporánea y *parkour*, que se habrían de dictar a la comunidad en el momento del *performance*.

La pieza hace alusión a tres grandes “momentos” en la historia de las estaciones del tren en el departamento del Valle del Cauca, en Colombia: el Pasado (gloria ferroviaria), el Presente (abandono) y el Porvenir (reconstrucción y nuevos usos). Sin embargo, el espectáculo no fue concebido con una representación lineal ni cronológica. Queríamos “fracturar el tiempo”, metafóricamente hablando, en una yuxtaposición lírica de esos diferentes planos. La contraposición y la contradicción son pues unos de los ejes transversales de la creación coreográfica, basándonos en una construcción no lineal del

¹¹⁰ <http://azoedanza.com/azoe-danza/staff/>

montaje, con una de-construcción de la narración, creando así una tensión dramática permanente. De ahí el nombre, “Tiempo Líquido”.

5.3.1 Contexto

El objetivo inicial consistía en presentar un proyecto al Ministerio Colombiano de Cultura, respondiendo a una convocatoria anual de estímulo para proyectos culturales. Competimos por la beca de Investigación-creación para coreógrafos, grupos y compañías de danza. La línea de investigación que elegimos fue “El movimiento/puesta en escena y su relación con espacios no convencionales”. En su momento, la propuesta fue muy elogiada por los jueces del Ministerio. Sin embargo, por alguna razón desconocida –los jurados no dan explicaciones--, no obtuvimos la beca de creación. Decidimos pues continuar por nuestros propios medios para conseguir el dinero necesario para la producción.

Algunos comentarios sobre la línea de investigación a la que apuntamos, “Espacios no convencionales”. Los portadores del proyecto eran los miembros de la Compañía Ázoe Danza, que llevaba más de 15 años en la escena local (ciudad de Cali) de la danza contemporánea¹¹¹. Junto con las dos personas encargadas de la producción audiovisual del grupo, tenían el deseo de explorar artísticamente las estaciones de tren en el Valle del Cauca, el departamento (la provincia) donde nos encontramos.

En la primera mitad del siglo XX, el ferrocarril fue el principal medio de transporte de carga y de pasajeros en Colombia, con notable incidencia en el desarrollo económico, social y cultural del país. La arquitectura de las estaciones significó la más moderna tecnología de la construcción en su momento. Fue, sin duda alguna, de vanguardia. A su vez, la inclusión de las estaciones en la planeación urbana transformó las ciudades e impulsó la aparición de nuevas poblaciones. Las estaciones fortalecían la relación entre los centros urbanos y las poblaciones aledañas, ligadas a la red ferroviaria. El tren era sinónimo del “progreso”.

Sin embargo, en Colombia, el ferrocarril fue desplazado progresivamente por la “modernidad”. Los dineros del Estado fueron invertidos en la construcción de carreteras y el uso del ferrocarril fue disminuyendo hacia mediados de los años 80, hasta desaparecer por completo en 1992. Las viejas y “anticuadas” locomotoras, traídas de Gran Bretaña a principios del siglo pasado, fueron vendidas o fundidas y remplazadas por fulgentes camiones y autobuses. Del ferrocarril, hoy solo subsisten las estaciones y los rieles —

¹¹¹ Una reseña más larga se hará en el próximo capítulo al analizar la obra “Infiernos paralelos” de la compañía Ázoe Danza.

espacios abandonados e invadidos por la maleza—, y la memoria deshilachada de aquellos que vivieron el ferrocarril en Colombia¹¹².

Paralelamente, tuvimos conocimiento de un proyecto del Estado de restaurar esos espacios públicos y de darles una nueva utilización¹¹³. De las 47 estaciones de tren que fueron construidas en el Valle del Cauca, varias han sido restauradas para convertirse en museos, centros educativos y deportivos, salas de nuevas tecnologías y bibliotecas, y darles así una nueva vida a estos espacios que ayer fueron tan significativos para el país.

Se juntaron entonces la curiosidad y admiración por esos espacios abandonados y tan llenos de significado y nostalgia, con el deseo de parte de Ázoe Danza de proponer la creación de una obra de danza contemporánea en un espacio no convencional: una estación de tren abandonada.

5.3.2 Inicio de un viaje

El equipo interdisciplinario empezó pues un acercamiento histórico al Ferrocarril del Pacífico y sus estaciones a través de la literatura, el cine, la música y las visitas y el registro fotográfico. Este proceso investigativo, complementado por académicos y ex funcionarios del Ferrocarril, se fue llevando a cabo para nutrirnos de otros universos que nos permitieran la gestación de la obra de danza.

Con el grupo constituido, empezamos a viajar por el departamento del Valle del Cauca en la búsqueda de la estación que respondiera mejor a nuestros criterios estéticos. Finalmente, nos decidimos por la estación de la población de Obando. El municipio de Obando está ubicado en el norte del departamento del Valle del Cauca y cuenta con 15.000 habitantes en el 2015. Se ha caracterizado históricamente por ser un municipio donde la actividad económica ha dependido de la tierra y la productividad rural: zonas cafeteras, actividades ganaderas y agrícolas (caña panelera, algodón, maíz, cítricos, entre

¹¹² Colombia es quizás el único país del mundo que dejó morir sus líneas de ferrocarril, que se extendían por la geografía escarpada y difícil del país. Subsisten largos tendidos de líneas férreas literalmente tragados por la maleza o invadidos irregularmente por personas que han considerado terreno baldío el espacio por donde antes circularon los trenes. Todavía subsisten las antiguas estaciones, de arquitectura espléndida, en algunos casos reconvertidas en espacios culturales de las municipalidades, en otros —como la estación de la población llamada Obando, donde se adelantó la experiencia “Tiempo líquido”— abandonadas a su progresivo deterioro o a veces, ocupadas por desplazados de la violencia.

¹¹³ Para mayor información, ver artículos siguientes:

<http://www.invias.gov.co/index.php/sala/noticias/2140-recuperacion-de-las-estaciones-del-ferrocarril-a-cargo-del-invias-avanza-sobre-rieles?month=4&year=2015>; <http://www.eltiempo.com/bogota/tren-de-cundinamarca-restauracion-de-estaciones/15234575> [consultados el 12/03/16].

otros...). Su población es mayoritariamente campesina y vive en condiciones de relativa pobreza. El pueblo se extiende sobre 213 kms², cubriendo 8,4 kms² de área urbana y 162 kms² de área rural¹¹⁴. Obando ha sufrido, como todos los municipios del Valle Cauca, las consecuencias del conflicto armado, en el que la población civil se ha enfrentado a la violencia común, el narcotráfico, el paramilitarismo, la guerrilla, los desplazamientos forzados, los secuestros y los enfrentamientos con los militares.

La estación de tren de Obando es una estación bellísima, con una arquitectura típica del siglo XX, un tamaño imponente y una magia que nos sedujo de inmediato. Ubicada en el corazón del pueblo, el tiempo y los grafitis no le han quitado nada a sus ruinas señoriales. Hoy es el escenario de extremos entrenos de *parkour*, unas ruinas que los jóvenes del pueblo han recuperado para su diversión y deporte.

La Estación de Tren de Obando es un espacio mágico y trágico a la vez. Patrimonio en abandono, vestigios anclados en el corazón de los Vallecaucanos. Susurros de abuelos, gritos de jóvenes frente a un escenario que reclaman para su desfogue y vitalidad. Muros de ladrillo y pasadizos vacíos, sueños que se esfumaron en los vapores de la posmodernidad. Líneas paralelas de hierro para cuerpos, danza, registro visual, sonido y relatos de vida¹¹⁵.

Habíamos encontrado el escenario para nuestra coreografía.

5.3.3 Empoderamiento pacifista en contexto

Es relevante en este momento recordar la pregunta de investigación que articula este trabajo: ¿De qué manera el arte, y en particular la danza, interviene en los procesos de duelo de las víctimas del conflicto armado colombiano para acercarlas a la reconciliación social? O dicho de otra manera, ¿es la danza y sus rituales un medio que permite la reconciliación social a través de los procesos de duelo?

¿De qué manera podría ser ésta una experiencia de empoderamiento pacifista? Por un lado, nos permitía fomentar la danza en un espacio, como es el de las estaciones de tren, que tiene fuertes significados para los habitantes del territorio. La indagación del contexto social nos permitió acercarnos a los vecinos para facilitar que la comunidad se apropiara del proyecto. De esta manera, éste tiene un importante componente de rescate de la memoria y de la historia del departamento del Valle del Cauca.

¹¹⁴ http://www.obando-valle.gov.co/informacion_general.shtml [consultado el 11/03/16].

¹¹⁵ Fragmentos del proyecto original presentado al Ministerio de Cultura.

Por otro lado, el cuerpo de baile estaba integrado por seis bailarines profesionales en las técnicas del Ballet clásico y danza contemporánea y cuatro deportistas extremos. Además, contaba con la participación de un bailarín en situación de discapacidad motriz. Habíamos incluido además a dos habitantes de la zona, dos jóvenes practicantes de *parkour* de Obando, previamente formados para unas escenas específicas. Esta participación de la comunidad forma parte de una estrategia de descentralización cultural y es de suma importancia para nosotros como creadores y, estimamos, para la región y su población. Esa apropiación del entorno, el encuentro con la ciudadanía y el diálogo que ahí se genera, constituye una retroalimentación vital.

Presentar la obra en el lugar donde tiene mayor sentido hacerlo, es decir en la misma estación de tren abandonada, aportando argumentación y la adecuada reflexión, siempre fue uno de nuestros más claros objetivos. Para que la comunidad se sienta reconocida en sus espacios, en sus jóvenes, en sus historias, su presente, pasado y futuro, como se percibe en las entrevistas realizadas con algunos vecinos durante la grabación en febrero 2016 de un *teaser* (imágenes con destino promocional) para dar a conocer el proyecto.

A continuación, incluimos los objetivos que se plantearon en el momento de la elaboración del proyecto:

- Contribuir a la recuperación de la memoria histórica y la reconstrucción de la misma a partir de los hitos arquitectónicos de los municipios del departamento del Valle del Cauca.
- Incidir en el rescate, recuperación y reapropiación de los espacios públicos emblemáticos de los municipios del Valle del Cauca.
- Estimular la inclusión de la comunidad en proyectos artísticos y culturales.
- Promover la formación de públicos.
- Proporcionar actividades lúdicas y artísticas en la vida cotidiana de la comunidad.
- Democratizar el acceso al arte.
- Generar espacios artísticos y laborales dignos para la inclusión de personas en situación de discapacidad motriz, provocando un real encuentro entre personas con y sin discapacidad, con el fin de sensibilizar a la comunidad y fomentar el reconocimiento de la población ante las múltiples posibilidades de desarrollo de las personas con discapacidad motriz.
- Aportar a la reconstrucción del tejido social a través de una obra de danza incluyente y participativa.

- Crear espacios artísticos para el desarrollo de habilidades en los jóvenes de la comunidad, contribuyendo a la convivencia pacífica y a la sana utilización del tiempo libre y al esparcimiento y disfrute de la comunidad.

Por otro lado, como ha sido dicho antes, el proyecto tenía un importante componente social: proponer tres talleres artísticos, articulados entre sí y dirigidos a niños y jóvenes de la comunidad vulnerable de Obando.

- Taller de fotografía: más que la técnica de la fotografía, el taller se enfocaba en aprender a tener una “mirada” fotográfica del entorno, en crear y recuperar memoria con imágenes nuevas y con imágenes de archivo que los padres y abuelos de los alumnos puedan tener.
- Taller de danza contemporánea: el desarrollo de la inteligencia corporal como herramienta básica para la convivencia de los niños y jóvenes. Potenciar habilidades como la coordinación, la flexibilidad, la fuerza, el equilibrio, y el ritmo eran algunos de los objetivos de este taller. La danza como espacio vital para la expresión interna en una zona con antecedentes de conflicto.
- Taller de *parkour*: a partir del lema “Ser fuerte para ser útil”, los practicantes de *parkour* aprendían el valor de trabajar solidariamente, confrontar sus miedos y superar metas. El trabajo hace énfasis en el cuidado del cuerpo tanto como de la zona donde se entrena; es por ello que siempre antes y después de la práctica se realizaba un aseo del lugar. El objetivo era revitalizar el espacio a través de la danza.

Del resultado de estos talleres se escogerían a los estudiantes más destacados para participar en el espectáculo. Aprovechando la infraestructura alquilada para la función (luces, sonido, etc.), se haría una exposición fotográfica en la fachada de la estación con imágenes hechas por los estudiantes del taller de fotografía. Los demás participantes se vincularían al aspecto logístico del montaje.

Desarrollar cultura de comunidad significa crear espacios de interacción sociocultural que ayuden a los individuos que han sido excluidos, aislados —“desaparecidos”, en los términos de esta investigación— o que pertenecen a comunidades dislocadas a encontrar un nuevo espacio de reconocimiento en la sociedad. Así, con “Tiempo Líquido”, se esperaba contribuir con un espacio que promoviera la reconciliación en el pueblo de Obando. Igualmente, a generar la paz, tal y como se define desde la Investigación para la paz: “todas las acciones humanas encaminadas a preservar el más alto grado de bienestar de las personas, los grupos y la especie” (Muñoz *et ál.*, 2005, p. 13).

En una propuesta investigativa y hermenéutica, queríamos exponer estéticamente las múltiples historias que se arraigan en estos mundos silenciosos y silenciados que representan las estaciones de tren desahuciadas. Buscábamos crear un movimiento donde se honrara la memoria y los ancestros. Porque una sociedad sin pasado es una sociedad sin historia. Porque Colombia es un país amnésico en el que la gente olvida fácilmente. Pareciera no importarle el pasado, como si naciéramos cada día y atrás en el tiempo no existiera más que la nada, solo el vacío. En un país que ha estado marcado por la muerte, las desapariciones, por tanta violencia, es importante mirar para atrás, reconocer los errores del pasado para no seguir repitiéndolos.

Pero hubiésemos querido también crear un tiempo donde la memoria se construyera día a día como algo vivo y no desde su fría inmovilidad estadística, donde nos reinventáramos un espacio abandonado y nos reapropiáramos de él con la fuerza de una propuesta artística e incluyente. Donde denunciáramos el abandono, el olvido, la muerte, la desaparición de los espacios y de las personas. Donde el arte, —la danza— facilitara la construcción de una comunidad narrativa, que conectara a los individuos, las historias de los participantes y sus memorias.

En “Tiempo Líquido” habría una apropiación del espacio no solo como patrimonio y memoria sino también como visión de futuro y aproximación de las nuevas generaciones a estos espacios icónicos de nuestro país. Este sería un ejercicio de construcción y deconstrucción, propiciando en el espectador (y en nosotros como creadores), el sentido de pertenencia junto al desarrollo de nuevas capacidades creativas. Una evocación pero también una propuesta dinámica de apropiación. Una despedida y un recibimiento, un viaje por la memoria para elaborar nuevos recuerdos y reinventarse nuevos espacios. La espera, pero no del tren. La ilusión de que empezara la función¹¹⁶.

¹¹⁶ Para una mejor comprensión de la propuesta, hemos incluido fragmentos del texto original presentado ante el Ministerio de Cultura por el grupo de investigación pluridisciplinario.

Capítulo 6. Un cuerpo que canta: análisis del *corpus* coreográfico

6.1 Del conflicto a la danza: definición de nuestro *corpus* artístico. Análisis de 7 obras de danza inspiradas en el conflicto y en la fragilidad

En este capítulo llevaremos a cabo el análisis de varias obras de danza contemporánea, con miras a la preparación de nuestra propia obra realizada con víctimas del conflicto armado colombiano, “Girasoles”. El proceso de creación de esta obra será objeto del próximo y último capítulo de la tesis.

Recordemos nuestra hipótesis: la sociedad y el conflicto se pueden relacionar mejor a través de la mediación del arte, y en particular a través de la danza. Existen propuestas en el campo de la danza que así lo confirman, entre las cuales se encuentran aquellas que conforman el *corpus* artístico de esta investigación y la que emerge de ella. El propósito de definir un *corpus* artístico delimitado pretende dar cuenta de la manera como cada uno de los coreógrafos escogidos ha asumido el conflicto particular que han representado en sus obras. Queremos de esta manera construir un modelo referencial que dé pie a nuestra propuesta artística (y eventualmente, a otras futuras). Este análisis se acompañará de entrevistas hechas a los coreógrafos de las obras (cuando ésta haya sido posible) con el objeto de enriquecer la perspectiva analítica (las entrevistas se encuentran en su totalidad en los Anexos del documento).

La selección definitiva de las obras se hizo siguiendo varios criterios. Lo que orientó principalmente la decisión fue la contemporaneidad de los coreógrafos y en particular nuestra propia cercanía con muchos de ellos. La autora tiene la suerte de tener bastantes contactos en el mundo coreográfico internacional, por el trabajo desempeñado como editora de la revista de danza del Instituto Colombiano de ballet clásico Incolballet de Cali, “Danza Conmigo”, durante varios años. Conoció y entrevistó a un gran número de bailarines y de coreógrafos, con quien ha guardado amables relaciones en el tiempo.

Otro importante criterio fue el acceso a las obras en DVD para poder analizarlas enteras y, también, la cercanía con el tema. Uno de los géneros que habíamos propuesto inicialmente para el análisis era el Butoh. Este género de danza nació en Japón como una reacción civil a los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda guerra mundial; en tal sentido, nos interesaba estudiarlo por ser específicamente un producto de la guerra. Sin embargo, conseguir bibliografía al respecto o encontrar la obra que fuéramos a analizar era relativamente complejo desde Colombia, donde el acceso a la

cultura internacional es supremamente limitado (a pesar de la globalización). La poca cercanía cultural con el Butoh también fue un freno; así que decidimos desecharlo.

También descartamos el Currulao, unas danzas tradicionales de la región del mar Pacífico colombiano, donde gran parte de la población es de origen africano; sus danzas y músicas han preservado esa herencia, lo que les imprime un carácter muy particular. Si bien éste sí nos es cercano culturalmente, lo que entorpecía el proceso era conseguir la obra y el coreógrafo pues aunque estas manifestaciones culturales son abundantes y espontáneas en los sectores populares, hay poca creación formal y sistemática en Colombia en este campo, y de la que hay, existen pocos registros audiovisuales, por lo menos de calidad. Analizar el Currulao era muy importante por la relación con las mujeres que hacen parte del trabajo de campo, que son oriundas de la mencionada región del Pacífico, y habría tenido un sentido importante para la tesis. Lastimosamente primó el aspecto pragmático sobre los afectos. Con pena, decidimos pues también suprimir este género de danza de nuestra selección.

Finalmente, otra razón, más intuitiva, más primaria si se quiere, es nuestra cercanía *corporal* con los géneros de danza escogidos. La autora lleva varios años practicando la danza como modo de vida, en particular la danza africana y la danza contemporánea, y ha experimentado varias técnicas expresivas y explorado los lenguajes corporales de diversos estilos de danza. Los géneros que hacen parte del *corpus* artístico final de esta investigación hacen parte de su propia experiencia como cuerpo moldeado y cuerpo vivido. Puede poner en palabras, puede generar sentido con la experiencia de la danza por haberla vivido a través del cuerpo.

Decidimos entonces que el criterio de selección sería mayoritariamente la posibilidad de anclar la selección de las obras con una entrevista del coreógrafo sobre su obra. Esto con el fin de confrontar nuestras hipótesis con los artistas y construir una argumentación más sólida. De los coreógrafos escogidos para el *corpus* artístico, solo Pina Bausch ha fallecido, los demás son claramente contemporáneos y admirados en su campo: Eva Yerbabuena, Antonia Mula, Iván Palmero, Georges Momboye, Mourad Merzouki, Teresa Nieto, representan la vanguardia de la danza contemporánea en Europa. Adriana Miranda y Álvaro Restrepo son plenamente reconocidos en Colombia por su propuesta dancística, también en danza contemporánea. Y no hay necesidad de describir la importancia del trabajo de Pina Bausch en la danza contemporánea.

Una vez definidos los coreógrafos y el estilo de danza, se procedió a estudiar cuál de sus obras sería más pertinente para nuestros propósitos. Se escogieron 7 obras de danza, analizándolas tanto en sus recursos formales como creativos y de contenido. El objetivo era establecer unas constantes que le dieran un rigor científico al acercamiento a estas

obras. Queríamos explorar cómo habían resuelto los coreógrafos seleccionados el tratamiento del conflicto planteado y analizar el resultado de las decisiones estéticas del coreógrafo/a. ¿Cómo gestionaron estos artistas la puesta en escena del conflicto representado? No se trataba de comparar *estilos de danza* sino de estudiar *obras específicas* de un género particular. Una pieza con otra.

El hilo conductor de esta selección es pues el conflicto. Una selección donde nos alejamos voluntariamente de la guerra y la violencia para explorar otros conflictos, de carácter disímil, pero que nos permite ser consecuentes con las teorías de la Investigación para la paz. Cada una de estas situaciones está en realidad vinculada con la otra por la segregación y la fragilidad. Los conflictos y sus “víctimas” son entonces: los hombres y las mujeres en su soledad y desamor; la falta de reconocimiento a los inmigrantes africanos; la exclusión de los bailarines árabes en Francia; la libertad, metaforizada en los cuerpos de bailarines en condición de discapacidad motriz; los desaparecidos y víctimas del conflicto armado colombiano; el envejecimiento del cuerpo de las bailarinas y su relevo; y finalmente la exterminación de los gitanos a lo largo de siglos. Si recordamos las categorías de víctimas planteadas en el capítulo 3, todos y cada uno de estos sujetos podrían categorizarse homológamente en el conflicto armado colombiano como “víctima de desaparición”. Han sido borrados por las estructuras de poder, sus cuerpos han sido moldeados hasta volverlos inocuos, hasta hacerlos desaparecer. Han sido medidos, segregados, marginados, humillados, también intervenidos, vigilados, decorados, castigados, escenificados, objetivados por el conflicto del que son objeto. Son esos cuerpos que definíamos como ideologizados en el capítulo 4. Son los oprimidos y excluidos que evoca Vicent Martínez.

De esta manera se hizo la selección final de las obras, acompañadas de una entrevista al coreógrafo/a en los casos en que fue posible.

Presentamos el *corpus* artístico elegido en la siguiente tabla, clasificadas por orden de creación de la obra seleccionada:

Género de danza	Obra y fecha de creación	Coreógrafo/a y Compañía	Conflicto	Proveniencia	Entrevista realizada al coreógrafo/a
Danza contemporánea (Teatro danzado <i>Tanztheater</i>)	“Café Müller”, 1978	Pina Bausch, Compañía Tanztheater de Wuppertal	La fragilidad femenina y masculina, la soledad	Alemania	Imposible por fallecimiento de la coreógrafa.

Danza africana	“Clair de Lune”, 2005	Georges Momboye, “Compagnie Georges Momboye”	La identidad y el reconocimiento de los inmigrantes africanos en Francia: ni francés ni africano	Costa de Marfil/ Francia	enero 2016
Hip-Hop	“Agwa”, 2008	Mourad Merzouki, “Compagnie Käfig”	La exclusión de los inmigrantes árabes en Francia y de una danza “de la calle”	Francia	enero 2016
Danza contemporánea colombiana	“Infiernos paralelos”, 2009	Adriana Miranda y Andrés Becerra, Compañía Ázoe Danza	La libertad corporal, metaforizada en bailarines en situación de discapacidad motriz	Colombia	abril 2016
Danza contemporánea colombiana	“Inxilio, el Sendero de lágrimas”, 2010	Álvaro Restrepo, Compañía “El Colegio del Cuerpo”	Los desplazados y víctimas del conflicto armado colombiano	Colombia	No
Danza contemporánea	“El Ajuar”, 2013	Teresa Nieto, Compañía “Teresa Nieto en Compañía”	El cuerpo de las bailarinas que se avejenta, la fragilidad, el relevo	España	julio 2016
Flamenco	Fragmentos de “Lo Real” de Israel Galván (2013)	Antonia Mula e Iván Palmero, Compañía Mula y	El <i>quejío</i> , el lamento de los gitanos españoles	España	diciembre 2014 para Mula & Palmero y julio 2016

		Palmero y Eva Yerbabuena ¹¹⁷			para Eva Yerbabuena
--	--	---	--	--	------------------------

6.2 Análisis técnico de la obras

Los criterios de análisis de cada obra fueron los siguientes:

- Reseña (breve) del coreógrafo/a: principales fechas, obras, corriente, premios y distinciones, datos importantes de mencionar.
- La obra elegida
- Público original para el cual fue creada la obra
- Fecha y lugar de la *première*
- Descripción de la trama
- Escenas (o actos): propuesta de título
- Escenografía
- Música y estilos
- Instrumentos
- Movimientos o estilos de danza
- Bailarines
- Iluminación
- Vestuario
- Humor
- Poesía
- Personajes
- Diálogos (o lenguaje hablado)
- Relación de la obra con el título
- Espacio
- Datos del DVD
- El conflicto puesto en escena

Estos criterios técnicos emergieron a partir del análisis mismo de las obras, y se estudiaron siempre y cuando se pudo; no siempre todos fueron desarrollados por varias razones: porque no son claramente expresados, porque no son pertinentes o porque no están presentes en la obra analizada. Son categorías que pueden ayudar a la experiencia vivida

¹¹⁷ Se incluye en los Anexos las entrevistas realizadas a la bailarina y coreógrafa Eva Yerbabuena y a los directores de la Compañía Mula & Palmero aunque las obras analizadas no fueran suyas.

del espectador, al asombro y conexión con el público. Ayudan a hacer de la danza una vivencia extática. Ayudan a nuestra emancipación como espectadores. La categoría final, -el conflicto puesto en escena--, será desarrollada colectivamente en la última parte de este capítulo.

Habría una última categoría, que no desarrollamos, pero que merece la pena un detenimiento: la utilización de la tecnología al momento de montar una obra. Desde Cunningham, las pantallas como *partenaire* de la danza en escena son una clara opción para la puesta en escena. El coreógrafo empezó desde muy temprano a explorar nuevas formas de escritura del movimiento apoyado por la informática, y ya desde 1980, Merce Cunningham vislumbraba las posibilidades del video como un potentísimo aliado de la danza, como lo mostramos en otra parte (Toro, 2014).

La obra "Pixel"¹¹⁸, del coreógrafo Mourad Merzouki, creada en el 2014 para su compañía "Kafig", es una maravillosa muestra de la conjunción inteligente y exitosa de la tecnología y el cuerpo. El coreógrafo supo superponer pantallas, imágenes digitales, videos y pixeles, con su particular forma de creación, combinando diferentes estilos como el Hip-Hop, las artes marciales, su experiencia circense y las artes plásticas. El resultado es hermosísimo, de una extrema delicadeza y de gran nivel poético. El coreógrafo nos lleva a un universo extraño, onírico, donde el video y la proyección digital acompañan el movimiento en 3D. El cuerpo no queda, en absoluto, oculto tras los artefactos. Por el contrario, su presencia en escena es sublimada gracias a la tecnología; si se quiere, las destrezas de los bailarines de Hip-Hop, su energía y virtuosismo son aún más exaltados por la interacción entre la video-proyección con la danza. Un espectáculo emocionante, brillante, bello, estremecedor, que deja atónito y maravillado al espectador y que justifica la utilización de la tecnología en la dramaturgia dancística¹¹⁹.

Volvamos pues a las categorías desarrolladas aquí. Le pusimos nombres tentativos a cada una de las escenas, descomponiendo la obra para el análisis, como un intento creativo por dotar de sentido los fragmentos que componen la misma. Y así, resignificar la obra en su totalidad. Fue un análisis libre, una interpretación que, como espectadores emancipados, le podemos dar a la obra.

Muchas de las obras analizadas las hemos visto en escena, lo cual acentúa la experiencia vivida de la danza. Cuando se vuelve a ver en DVD, aunque medie la pantalla y ésta de alguna manera "aplana la experiencia", se revive la magia, se vuelve a sentir la energía de

¹¹⁸ Para ver un fragmento de la obra "Pixel": https://www.youtube.com/watch?v=z_Hu57QTqqE

¹¹⁹ Otra obra de una gran creatividad y que hace un maravilloso uso de la tecnología es el "ballet rotoscope", composición de Masahiko Sato, un video creativo del 2011 en el que se ilustran los movimientos de una bailarina de ballet con figuras geométrica, a través de la técnica de animación llamada "rotoscopia", en la cual son trazados los contornos de los objetos. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yzJk6ww3LD0>.

los bailarines, la poesía encanta de otra manera. El cuerpo revive, el cuerpo recuerda. La danza no es efímera.

Cada subcapítulo corresponde a un tipo de danza. Se hará la reseña del coreógrafo, acompañada de aquella de la obra escogida. Se extrajeron fragmentos de las entrevistas realizadas con los coreógrafos, que están incluidas en su totalidad en los Anexos de este trabajo. Incluimos, cada que fue posible, unos enlaces que permiten ver la obra citada en internet, con el objeto de tornar esta experiencia de lectura más vivida para nuestro lector.

6.2.1 Danza contemporánea: “Café Müller” de la coreógrafa alemana Pina Bausch, Tanztheater de Wuppertal

- **Reseña de la Coreógrafa: Pina Bausch**

No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve (Larrain, junio 10 de 2016).

Bailarina, coreógrafa y directora alemana pionera en danza contemporánea. Nació en 1940 en Solingen, una ciudad situada en el corazón industrial de Alemania. En 1955, a los 15 años de edad, estudió con el coreógrafo Kurt Jooss en la “Folkwang School” de Essen, donde aprendió la danza expresionista alemana, que sería la base de su carrera. Cuatro años después viajó a Nueva York, donde continuó sus estudios con la “Juilliard School”. Bailó en el “Metropolitan Museum of Art” y en la “New York City Opera”, siendo influenciada por la obra de Martha Graham.

Después de integrar diversas compañías de danza estadounidenses, regresó a Alemania en 1962 invitada a trabajar como solista en el recién fundado “Folkwang Ballett” bajo la dirección de su maestro Kurt Jooss. Al finalizar la década de los 60, empezó a adquirir reconocimiento como coreógrafa. Así, en 1968 dirigió “Fragment”, su primera pieza para la compañía, con música de Béla Bartók. En 1969, luego de ganar el primer premio en el concurso coreográfico de Colonia, se convirtió en la sucesora de Joos, asumiendo la dirección artística del Estudio de Danza “Folkwang”.

En 1972, Bausch asumió la dirección del Wuppertal Opera Ballet, que más tarde ella misma rebautizaría como el “Tanztheater Wuppertal Pina Bausch”. Su primer trabajo fue “Fritz”, en 1974, con música de Wolfgang Hufschmidt. Al año siguiente continuó sus experimentos con la danza escénica mezclada con ópera, cuyos resultados fueron las presentaciones de “Iphigenia in Tauris” y “Orpheus and Eurydice”. En Wuppertal creó más

de 30 coreografías, muchas de ellas en cooperación con instituciones culturales de otros países.

En 1975, Bausch coreografió “La consagración de la primavera” de Igor Stravinsky. En este trabajo logró una conexión con el escenario basado en la humedad del suelo, acto que manifiesta las bases de su propuesta, donde la escena es parte importante de la coreografía. En 1976, con la coreografía de “Los siete pecados capitales”, del compositor Kurt Weill, Bausch se separa por completo de las convenciones del Ballet clásico introduciendo un método de ensayo en el que ella genera preguntas a sus bailarines, y crea una coreografía basada en sus respuestas más emotivas, las cuales se ven reflejadas tanto en lo físico como en lo verbal y visual de la pieza, que incluye textos hablados, música clásica y popular.

A finales de la década de 1980, Bausch creó una serie de coproducciones en distintas ciudades donde la compañía residió y trabajó durante varias semanas, empapándose del ambiente local, su gente, su música, su luz y sus imágenes. En 1993, a los 53 años de edad, actuó como solista en “Café Müller”, una de sus primeras creaciones. En 1998, con motivo del 25 aniversario de su compañía, invitó a grandes artistas de todo el mundo a celebrar el cumpleaños con ella en escena. A la invitación acudieron, entre otros, Mikhail Baryshnikov y William Forsythe, con también el cantautor brasileño Caetano Veloso y el diseñador de moda japonés Yoshi Yamamoto.

En el año 2001, Bausch se lanzó a la aventura de crear una nueva versión de “Kontakthof”, pieza creada inicialmente en 1978 para sus bailarines de planta. Para esta nueva puesta en escena, en lugar de contratar bailarines profesionales, buscó aficionados a través de un anuncio en el diario de Wuppertal. La única condición que debían cumplir los bailarines era ser mayores de 65 años de edad. Pina seleccionó a un grupo de 25 jubilados, con quienes ensayó durante un año los movimientos de la coreografía, supervisados por dos integrantes del equipo original de “Kontakthof”. El resultado fueron 13 mujeres y 12 hombres de la tercera edad en un espectáculo de teatro-danza del mejor nivel, siempre fiel a la obra original. “Kontakthof”, ubicada en el ambiente de los salones de danza, trata de pequeños fracasos, desesperados intentos de acercamiento y de la frágil línea entre la ternura y la brutalidad. El hecho de ver sobre el escenario a personas mayores tan desamparadas pero a su vez tan empoderadas, le dio otro matiz a la obra. Siete años después, la coreógrafa replantaría su propia creación “Kontakthof”, ya no con bailarines, ya no con personas de la tercera edad, sino con adolescentes de la ciudad de Wuppertal. Tres versiones de la misma obra, con matices e interpretaciones totalmente distintas.

El 30 de junio de 2009, mientras dirigía un ensayo con su compañía, la coreógrafa alemana fue llevada al hospital y murió víctima de un cáncer de pulmón, tan sólo unos días después del estreno de su última producción.

- **Su obra:**

Las primeras creaciones de Pina son brutalmente rechazadas por el público y es solo a partir de los años 80 que la coreógrafa conoce un éxito internacional creciente. A lo largo de su carrera, Pina Bausch se alejó del Ballet clásico, su punto de partida, para desarrollar un lenguaje corporal propio, convirtiéndose en el principal referente del teatro-danza a nivel mundial. Redefinió por completo el género y fundió actuación, danza moderna y musical en un estilo nuevo. Sus obras no siguen una estructura narrativa, ni una progresión lineal. Se construyen a partir de episodios, múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, las experiencias específicas de sus bailarines, actividades cotidianas, y una gran variedad de música que puede ir desde la ópera hasta el rock.

Realizó todas sus obras con la ayuda de bailarines provenientes de diferentes orígenes y países, rompiendo con el ideal de belleza de cuerpos propio del Ballet clásico, y que, siguiendo el peculiar método de trabajo de la directora, se implicaban con sus propios miedos, deseos, complejos y, en suma, con su propia vulnerabilidad. Esto llevaba a la utilización de toda la gestualidad del comportamiento cotidiano, tanto en lo íntimo como en lo social; un aluvión de gestos físicos y emocionales que Bausch transformaba en composiciones llenas de originalidad, ternura, irónica crueldad y, sobre todo, de una viva y cruda humanidad.

Según Adolfo Vásquez,

Pina Bausch trabaja con sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad. Esto la lleva a emplear gestos desgarrados en sus coreografías, escenificando nuestra fantasmagórica intimidad y, en un registro de “lo terrible”, al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades identitarias, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados (Vásquez, 2006).

Otro importante rasgo característico de la puesta en escena de Pina Bausch es la utilización del espacio escénico, donde la presencia constante de elementos materiales se vuelve un oponente con los que el bailarín debe alternar en su danza: cubrimiento del suelo con hojarasca, fango e incluso agua; flores en el suelo; las faldas y vestidos, de pura

lencería, un signo claramente identificable del estilo Bausch, y claro, el uso de las sillas que aparecen reiteradamente en el escenario: están presentes en “Café Müller”, “Kontakthof”, y otras obras.

Sus creaciones se apoyan sobre las vivencias de sus bailarines y cuentan con fuerza, a veces con ferocidad, las relaciones entre hombres y mujeres. El deseo, el abandono, el dolor, se expresan en escenas entretejidas con extrema dulzura, donde la danza puede ser contenida, virtuosa o divertida. La coreógrafa toma, en absoluta connivencia con sus bailarines, comportamientos humanos, historias sueltas que ella sembrará e hilvanará en sus coreografías. Les formula esquemas más o menos abiertos, pero estricta y puntualmente controlados, uno a uno, persona a persona. Les propone eslóganes que puedan inducir a que el bailarín responda con acciones coreográficas o meramente gestuales. Lo que ocurre con frecuencia es que el bailarín hurga en su memoria personal, bebe en las fuentes de su propia biografía para responder a las incitaciones de Pina. Cuenta sobre lo que cada individuo (actor, bailarín, cantante) le pueda aportar al proceso, desde su propia subjetividad y sensibilidad. Bausch enfatiza en la ternura y el respeto durante los ensayos, para, así, crear un ambiente donde las personas se puedan abrir y mostrarse como son. También sostiene que se necesita dulzura para que una pieza se vaya creando (Climenhaga, 2009). Lo más importante, asegura, es la confianza. La bailarina hizo de esto un método de trabajo, de donde surgieron la mayoría de sus obras.

La coreógrafa ama la fragilidad, es la materia prima para la construcción de sus personajes. Con ella, nos perturba, nos conmueve, altera irremediabilmente (y maravillosamente) nuestros sentidos. Más que alta calidad técnica, busca, a través del movimiento, acercarse a un relato, a una emoción, a un sentimiento, a la belleza de la vida en toda su crudeza.

Aurélie Dupont, Directora de danza de la Opéra Nationale de Paris y bailarina estrella hasta el 2015, fue elegida por Pina Bausch para ser parte del elenco de “La consagración de la primavera”. Confiesa su cariño y admiración por la gran coreógrafa alemana en una entrevista reciente (Le Monde, septiembre 24 de 2017)¹²⁰. Retomamos aquí sus palabras *in extenso* pues sirven completamente los propósitos de esta investigación:

Pina es una persona en quien pienso casi todos los días. No sé por qué, es alguien que prácticamente hace parte de mi familia. Cuando conocí a Pina Bausch, me acaban de nombrar Primera bailarina. Y era un momento de mi vida, como bailarina y como mujer, un poco complicado. Tenía muchas dudas. Siempre las tuve, pero en ese momento tenía más dudas que de costumbre. Sentía que el camino artístico que estaba tomando, que el

¹²⁰ Traducción de la autora.

juicio que hacían de mí no era justo y no era el que yo quería dejar. Me dio miedo. Y me puse a pensar que si continuaba así, iba a hacer una carrera que no se me parecía. ¿Pero cómo hacer para cambiar? Cuando se es Primera bailarina, ya estás bien avanzado en la jerarquía [...]. Lo que sigue es que te nombran (o no) Bailarina estrella. Ya estaba bien metida en la Compañía. Me habían puesto una etiqueta de “bailarina técnica”. Lo que, de hecho, era. Pues era tan sensible, lo soy todavía, tan “a flor de piel”, tan emotiva, que me di cuenta de que la única forma de protegerme de todo aquello que pudiera lastimarme era teniendo una técnica sólida. Y construir una especie de caparazón, justamente. Y entonces, claro, me pedían que hiciera 32 *fouettés*, 4 *pirouettes*, que bailara cada noche cosas muy difíciles, y lo hacía. No lo disfrutaba mucho. Pero pienso que yo era una apuesta segura. Solo que en un momento dado, sentí que no era eso lo que quería hacer, no quiero hacer *fouettés* toda mi vida, quiero que me den roles, también quiero ser actriz. Soy alguien sensible, quiero mostrar mi sensibilidad pero no me atrevo. Y ahí es cuando Pina llegó (*se le ilumina el rostro*). Escogió minuciosamente cada bailarín. Hicimos muchas audiciones, fue muy largo. Y creo que Pina nos vio, a cada uno de nosotros, tal como éramos, sin que mediara una sola palabra. Solo mirándonos. [...]. Pina hizo una audición. Lo que deben saber es que vio a todos y cada uno de los bailarines que audicionamos, desde el más pequeño que acababa de entrar hasta los Primeros Bailarines [...]. Seleccionó a 10 hombres y 10 mujeres, entre ellas a mí. Y nos curó, a cada uno de nosotros, nos cuidó [...]. Nos *vio*. A mí me vio y me tendió la mano y me dijo “Veo cómo eres, sé que quieres mostrar que eres muy fuerte, pero en realidad no lo eres. Y si te escogí es por tu sensibilidad, por nada más”. Le tuve confianza y cambié. Y me abrí. Y mostré que era débil, a veces, que era frágil, a veces también. Entendí que una vez que emprendiera ese camino, ya no podría volver atrás, ese tiempo estaba revocado. Eso hice. Y le debo todo. Pues ya pude asumir lo que realmente era. No me dio miedo mostrarlo. Claro que luego tuve que pelearme para obtener los roles que realmente quería interpretar, porque a los dirigentes les tomó tiempo darse cuenta de que había cambiado, o por lo menos que me estaba mostrando de otra manera. Tomó algo de tiempo pero no me arrepiento de nada.

- **Obras:**

1961: “Fragment”

1972: “Tannhäuser. Venusberg Ballett”

1975: “Ifigenia en Táuride”

1975: “Komm Tanz Mit Mir”

1975: “Orfeo y Eurídice”

1975: “La consagración de la primavera”

1976: “Los siete pecados capitales”

1977: “Barbe bleue”

1978: “Café Müller”

1978: “Kontaktthof”

1980: "Bandoneón"
1982: Actuación en la película "E la nave va", de Federico Fellini
1982: "Nelken"
1986: "Vikto"
1989: "Palermo Palermo"
1999: "O Dido"
1995: "Danzón"
2000: "Wissenland"
2001: "Aqua", coproducción con el Instituto "Goethe" Sao Paulo
2002: "Für Die Kinder Von Gestern, Heute Und Morgen"
2003: "NEFÉS", coproducción con el International Istanbul Theatre Festival
2004: "Ten Chi"
2005: "Rouh Out"
2006: "Vollmond" (Full Moon)
2007: "Bamboo Blues"
2008: "Sweet Mambo"
2008: "Kontakthof – MitTeenagern"
2009: "Como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí" (obra póstuma)

- **Principales premios:**

1958: Premio "Folkwang"
1986: Cruz al mérito de la República Federal de Alemania
1987: Premio de la "Dance Critics Society", Japón
1993: Medalla "Picasso" de la UNESCO
1997: Gran Cruz al Mérito de la RFA, Anillo de honor de la ciudad de Wuppertal
1998: Harry Edmonds Award, International House New York
1999: Laureada *Honoris Causa* de la Universidad de Bologna
2000: "Life Time Achievement Award", Istanbul Festival 2000
2003: Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur, Paris

- **La obra elegida: "Café Müller"**

Creada en 1978, evoca el restaurante que tenían los padres de Pina Bausch en la postguerra, y cómo ella siendo apenas una niña se ocultaba bajo las mesas del café para no enfrentar el desgarramiento que sufría el matrimonio de sus padres. Inicialmente, no estaba previsto que ella participara en la obra, todo fue producto de la casualidad, pues empezó

haciendo el papel para “marcar los pasos”¹²¹ y finalmente terminó convirtiéndose en uno de los personajes más importantes, el cual baila

[...] sumido en la soledad ante un camarero que retira apresuradamente las sillas. En este café nunca se llega a estar plenamente... una escena llena de sillas, una vida desfigurada, siempre se vaga sin encontrar al otro o se sigue ignorándolo. Una manera de moverse estática, rítmica y agitada como expresión de la soledad: teatro expresionista elemental¹²².

- **Público original para el cual fue creada la obra:**

No hay una referencia explícita al público.

- **Fecha y lugar de la *première*:**

La obra fue estrenada el 20 de mayo 1978 en el "Wuppertal Opera House" de Alemania.

- **Descripción de la trama:**

Es la historia de parejas que se buscan, no se encuentran, se ignoran, huyen o se destrozan en el marco de un triste café; es la historia del abandono, de la indiferencia, de la soledad masculina y femenina.

- **Escenas:**

- **Escena 1: *Sonámbulas***

Explicación del nombre propuesto: por la forma en que están vestidas las dos mujeres que caminan tropezando con las sillas y la iluminación que hay sobre el escenario, la cual parece insinuar que todo transcurre de noche, se podría pensar que aquellos personajes están viviendo dentro de un sueño, deambulando en medio de la noche, sin poder (¿querer?) despertar.

- **Escena 2: *Juventud y Vejez***

Canción: The Fairy Queen. Acto 5: "O let me weep" (The Plaint)

Compositor: Henry Purcell

Género: Ópera

¹²¹ Con “marcar los pasos” se hace referencia a movimientos pequeños, sin amplitud, que hace el bailarín o el coreógrafo como una ayuda a la memoria, mientras está ensayando.

¹²² Perro Rabioso. Café Müller. <http://www.perrorabioso.com/node/165>, consultado el 25 de marzo de 2016.

Explicación del nombre propuesto: aquellas dos mujeres parecen ser la representación de una sola persona en dos momentos diferentes de su vida. Ambas etapas (juventud y vejez) co-existen en el mismo plano, realizando una y otra vez los mismos movimientos, pero en tiempos diferentes.

- **Escena 3:** *Amor y cotidianidad*

Explicación del nombre propuesto: se podría inferir que el sentido de esta escena es la necesidad en una relación de pareja de estar juntos; sin embargo, hay una fuerza externa que los obliga a estar de otra manera, a que ella dependa de él y a que él cargue con ella. Y al final, aunque ya no hay nadie que se los imponga, continúan repitiendo la misma secuencia, como si la costumbre y la cotidianidad fueran esa fuerza externa, representada en el personaje de saco negro, que determina las acciones de sus personajes.

- **Escena 4:** *Fantasmas*

Canción: Dido and Aeneas. Acto 3: "Buth death, alas!"

Compositor: Henry Purcell

Género: Ópera

Explicación del nombre propuesto: el hombre de saco negro y la mujer pelirroja siempre están alrededor de las acciones del hombre de cabello rubio. En algunas ocasiones intervienen, pero por lo general tan sólo acompañan sus movimientos. Tal vez representan las emociones, los temores y dudas o incluso el pasado que determina parte de lo hacemos en el presente.

- **Escena 5:** *Reencuentro*

Explicación del nombre propuesto: esta escena parece el reencuentro de dos personas que se aman, intentan estar juntos, pero el peso de sus heridas o de su pasado no deja que así sea.

- **Escena 6:** *Escape*

Canción: "The Fairy Queen"

Compositor: Henry Purcell

Género: Ópera

Explicación del nombre propuesto: parece que el hombre de cabello rubio quiere escapar, intenta salir, pero los límites de su propia realidad no lo dejan, sus propios fantasmas y miedos lo persiguen de un lugar a otro.

- **Escena 7:** *¿Quiénes somos?*

Canción: sin identificar

Intérprete: -----

Género: -----

Explicación del nombre propuesto: en un espacio completamente oscuro, sin colores ni matices, la mujer pelirroja es la que marca la diferencia, no sólo por su vestuario sino por sus movimientos rápidos y apresurados. Pareciera que en un momento se confunde y empieza a perderse en aquel mundo; sin embargo, regresa corriendo para retomar sus cosas y volver a su esencia. Por otro lado, la mujer del camisón blanco se sienta al lado de la pared, y empieza a recorrerla de manera diferente como explorando otras posibilidades otras formas de ser y estar en el espacio.

- **Escena 8:** *Desgaste*

Canción: sin identificar

Intérprete: -----

Género: -----

Explicación del nombre propuesto: esta es una escena con mucha fuerza e intensidad dramática. Se podría pensar en las relaciones de pareja que aunque en un momento determinado están equilibradas, con el tiempo se vuelven bruscas y tormentosas. Los personajes vuelven para tratar de estar juntos pero sus cuerpos ya están cansados, tratan de escapar pero de nuevo hay una fuerza que se los impide (¿la costumbre?).

- **Escena 9:** *Soledad*

Canción: sin identificar

Intérprete: -----

Género: -----

Explicación del nombre propuesto: poco a poco todo desaparece, todo pasa y tan sólo queda la mujer que fue testigo de muchas historias, de muchos personajes, que al final no están, desaparecen con todo. Sólo queda ella, con su cuerpo y su soledad sobre el escenario.

- **Escenografía:**

La escenografía representa el salón de un restaurante o pequeño café, con una gran cantidad de sillas vacías de madera y color oscuro dispuestas sobre el escenario, y en el fondo de la esquina derecha la única mesa de madera. El espacio está delimitado por las paredes y puertas del café, las cuales permiten las entradas y salidas de los personajes. Cabe anotar que en la escenografía también se representa una parte de la calle, a través de la puerta giratoria, la entrada principal del café.

- **Música y estilos:**

En general toda la obra se desarrolla con música de Henry Purcell ("The Fairy Queen" y "Dido and Aeneas"), lo cual ayuda a crear la atmósfera de drama y melancolía de la puesta escénica. Hay algunos momentos que no tienen musicalización, lo cual hace que los sonidos de las acciones sean mucho más fuertes y secos, aumentando así la carga dramática de la obra.

- **Instrumentos:**

No hay instrumentos musicales en escena.

- **Movimientos o estilos de danza:**

En esta obra se identifican movimientos de danza moderna y contemporánea. Más allá de realizar una demostración de algún estilo de danza para contar alguna historia o dar lugar a una narración, "Café Müller" se apoya en movimientos que están presentes en la cotidianidad de sus personajes, hiperbolizándolos para llevarlos a una puesta en escena cargada de emotividad y expresionismo.

- **Bailarines:**

En escena hay 6 bailarines: 3 mujeres (Malou Airaudo, Pina Bausch, Nazareth Panadero) y tres hombres (Dominique Mercy, Jan Minarik, Jean Laurent Sasportes), quienes más allá de destacarse por sus movimientos o técnica, lo hacen por su fuerza interpretativa y la representación escénica de cada uno de sus personajes. Llama la atención que la mayoría de estos artistas no son los jóvenes que normalmente se ven en otras puestas de danza como en el ballet, quienes llevan al máximo su cuerpo, haciendo gala de determinados trabajos y destrezas físicas; por el contrario, en esta obra los personajes son mayores, empezando por la propia Pina, y sus movimientos corporales no son el centro de atención, pues éstos tan sólo sirven como apoyo a la emoción y expresividad que se busca transmitir en cada situación o representación.

- **Iluminación:**

La iluminación suele ser tenue, ayudando a la creación de la atmósfera de melancolía, tristeza y nostalgia que se siente durante toda la obra. Hay momentos en los cuales la luz focaliza ciertos puntos, indicando en dónde se encuentra la fuerza de la acción, dado que es frecuente que se realicen diversas secuencias de manera simultánea. De esta manera, la luz permite identificar en dónde debe estar la atención en momentos determinados. Así mismo, en algunos momentos la luz sale de la escena principal y se ubica en lo que parece

ser la calle del café, dejando a los otros personajes en completa oscuridad mientras éstos continúan realizando sus movimientos. En términos generales se podría decir que la iluminación, aunque es un elemento sutil pues no tiene fuertes cambios ni variaciones en el transcurso de la obra, es un elemento fundamental que ayuda a transmitir el sentido de “Café Müller”.

- **Vestuario:**

En esta obra pareciera que todo tiene un significado y nada se dejara al azar. Las dos mujeres que salen primero llevan vestido y camisón blanco, como si acabaran de despertar a mitad de la noche y tuvieran consigo sus pijamas. La tercera mujer rompe con el entorno oscuro, lleva una peluca roja, debajo de su abrigo un vestido de color azul celeste y zapatos fucsias (es el único personaje en escena que lleva zapatos); sus movimientos, a diferencia de las mujeres anteriores, son rápidos y ágiles. Por otro lado, dos de los hombres visten de manera elegante, con saco oscuro y camisa blanca; el otro lleva una camisa verde clara, no tiene ningún tipo de saco y su vestuario es más casual y descomplicado que la formalidad que inspiran los otros dos.

- **Humor:**

No hemos identificado elementos humorísticos presentes en “Café Müller”, aunque el personaje de la mujer pelirroja, en su desesperanza, tiene comportamientos erráticos y desorganizados. Un caos intencional, que podría ser divertido, de no ser por el sentimiento de pérdida que permanece al analizar la actuación de la bailarina.

- **Poesía:**

Aunque la obra está cargada de diversos elementos simbólicos (personajes, vestuario, movimientos), la escena final es particularmente interesante, pues aunque no queda del todo claro su significado, cuando el personaje de la pelirroja le entrega su abrigo y su cabello a la mujer que deambula sola en medio del escenario, se siente una gran carga dramática, no sólo sobre este personaje, sino sobre el desarrollo de la obra en general.

- **Personajes:**

En “Café Müller” cada personaje parece tener un significado y un sentido diferente, y aunque algunos llegan a interactuar, parecen ajenos y distantes a las acciones que tiene

lugar sobre el escenario. Algunos, como el que representa Pina, muestran de manera permanente angustia, dolor y melancolía.

- **Diálogos (o lenguaje hablado):**

No hay ningún tipo de diálogo (interno o externo) en el desarrollo de la obra, lo cual aumenta la sensación de soledad de cada uno de los personajes.

- **Relación de la obra con el título:**

Toda la acción tiene lugar dentro de Café Müller, una representación del mundo interior, un encuentro con el pasado y un tránsito por los miedos y amores perdidos. Nostalgia, melancolía y soledad.

- **Datos del DVD:**

Dirección y coreografía: Pina Bausch

Registro (filmación): Del 18 al 21 de Mayo de 1985 en el Opera House, Wuppertal.

Duración: 45 minutos.

Primera transmisión: 15 de diciembre de 1985 en el canal de televisión Norddeutscher Rundfunk.

6.2.2 Danza africana: “Clair de Lune” del coreógrafo franco/marfileño Georges Momboye, Compañía Georges Momboye

- **Reseña del Coreógrafo: Georges Momboye**

Georges Momboye nació en Kouibly, oeste de Costa de Marfil, y es una de las figuras más sobresalientes de la danza afrocontemporánea en el mundo. Este bailarín y coreógrafo radicado en Francia, inició su trabajo sumergiéndose en las raíces de la danza africana. Fue profesor a los 13 años en Abiyán, para después hacer parte del Ballet Nacional de Costa de Marfil y posteriormente estudiar danza clásica y contemporánea en la Escuela “Alvin Ailey” de Nueva York. Su lenguaje se caracteriza por combinar sus raíces culturales africanas, con movimientos y técnicas del Ballet clásico, el jazz, la danza contemporánea y movimientos urbanos como el Hip-Hop y el Break-dance.

En 1992 inicia con su propia compañía de baile “Georges Momboye”, conformada por cincuenta artistas entre bailarines y músicos de grandes Ballets africanos, así como

compañías contemporáneas de Europa; con su compañía ha realizado más de una decena de creaciones y un promedio de 50 representaciones por año.

En las últimas décadas, Francia se ha convertido en un punto de encuentro de la danza africana. Por tal razón, en 1998, Momboye funda el Centro de Danzas Pluri-africanas y de Culturas del Mundo, el “Centre Momboye”. Ubicado en el corazón del distrito 20 de París sobre 630 metros, este lugar se dedica a la enseñanza de los bailes y música africana, así como de las diversas danzas y culturas del mundo. Congrega bailarines y músicos africanos de diversos orígenes. A Momboye le hubiera gustado crear este centro de artes en África; sin embargo, su sueño no fue posible debido a la falta de políticas culturales para la creación, financiación y desarrollo de este tipo de espacios.

Su primera gran coreografía, “La Paix”, fue encargada por la UNESCO en el marco del congreso de la fundación “Houphou et Boigny”, con la cual reunió a casi 50 bailarines en escena. En el 2005 crea “Boyakodah” (para 15 bailarines), “La siesta del fauno” y “La consagración de la primavera” para la apertura de la 13 Bienal Nacional de Danza del Val de Marne.

En el 2007, Momboye desarrolló una coreografía que combina danza y artes circenses para el espectáculo “Afrika! Afrika!”, galardonado con el “Tiquete de oro” por alcanzar más de 20 millones de entradas vendidas. De igual manera, participó en el montaje y desarrollo de la coreografía de la ceremonia de apertura de la Copa Mundial de la FIFA 2006 en Alemania junto con André Helle, y Sudáfrica 2010. También fue asesor artístico para el espectáculo de apertura del Festival Panafricano de Argel en 2009. En el 2010 realizó el espectáculo inaugural del aniversario 50 de la independencia de Costa de Marfil, “Aujourd’hui, fruit d’hier, demain, souffle d’aujourd’hui”, una coreografía que reunió 1.300 artistas en el estadio “Houphou et Boigny” de Abidjan.

En diciembre de 2011 Momboye realizó la coreografía de apertura en el estadio “Leopold Sedar Senghor” de Dakar para la tercera edición del Festival Mundial de Artes Negras en Senegal (FESMAN), en la cual reunió 2000 bailarines de todos los países del continente, un acontecimiento sin precedentes en la historia cultural del continente africano.

Para Momboye, hay tres tipos de danzas africanas:

[...] la que se desarrolla en la aldea; la que tiene lugar en capitales africanas, representadas en los Ballets nacionales que se presentan en todo el mundo; y otra que evoluciona en Occidente, luchando por mantener sus orígenes mientras se combina con otros bailes (Momboye, s. f.).

Georges Momboye utiliza la expresión "Danza fusión" para definir su trabajo: su danza se inspira en la tradición africana (marfileña en particular) y escapa para encontrarse con el jazz, el Hip-Hop, la danza contemporánea y la clásica, en un baile que combina la energía del movimiento y la ligereza de los gestos¹²³. Para este coreógrafo, la danza afrocontemporánea "es el desarrollo de la estética tradicional y su encuentro con el lenguaje urbano, para luego trasponer esos dos lenguajes al mundo actual" (ElPaís.com.co, 2014).

En consecuencia, Momboye hace énfasis en la importancia de la danza como forma de identidad de una comunidad o grupo social, pues

[...] ella te define como grupo étnico y también en tu personalidad individual. Yo siempre digo que aquél que quiera hacer buena danza contemporánea debe tener un bagaje rico en sus propias tradiciones como fuente de inspiración e identidad. Sin ello no hay originalidad y se termina haciendo simple danza europea y en el caso de la danza afrocontemporánea, necesitamos de nuestra raíz cultural para alimentarnos (ElPaís.com.co, 2014).

- **Momboye en Colombia:**

Momboye estuvo en Cali en junio de 2014 realizando un taller para cerca de 50 coreógrafos y bailarines en el Teatro "Jorge Isaacs", en el marco de la programación previa a la Bienal Internacional de Danza, en la cual participó posteriormente en el 2015 con "Empreintes Massai". Esta última obra responde a su interés por investigar y llevar a escena las tradiciones milenarias del pueblo Massai, así como su relación con el cosmos y la naturaleza desde una visión contemporánea.

- **Obras:**

- 1994: "Kamanda, qu'en penses-tu?"
- 1996: Danza africana tradicional, Afro-Jazz
- 1997: Danza africana tradicional, Afro-Jazz
- 1998: Danza africana tradicional
- 2001: "Boyakodah"
- 2001: "Tahaman"

¹²³ Para ver un fragmento de la danza de Momboye: Georges Momboye & Thomas Guei impro@ ADEM (Improvisación de Georges Momboye con el percusionista Thomas Guei) [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=emPdXN8I5yc>. Ginebra, 19/08/15.

- 2001: “Adjaya”
- 2005: “Clair de lune”
- 2006: “Correspondances”
- 2007: “Prélude à l’après-midi d’un faune ”
- 2007: “Le Sacre du Printemps”
- 2009: “Entre Ciel et Terre”
- 2011: “Poulet Bicyclette”
- 2011: “Empreintes Massaï”

- **La obra analizada: “Clair de Lune” (“Claro de Luna”)**

“Claro de Luna” deleitó al público: energía, entusiasmo y humor caracterizan la creación de extraordinaria vitalidad. Entre luces y penumbras, fue de extremo a extremo un regalo [“Le Progrès” (La Compagnie Momboye, s. f.)].

Según Momboye, la luna es la

[...] referencia y guía para miles de africanos que viven en aldeas sin luz eléctrica, la luna es la fuente de luz que embellece el corazón, el cuerpo y los viajes del espíritu. Medida por su luz, a veces tranquila, a veces indiscreta, ella nos conduce al corazón de mil y una historias de África y otros lugares: el primer amor, los encuentros y descubrimientos (La Compagnie Momboye, s. f.).

De esta manera, Momboye plantea la luna como un símbolo, como fuente de belleza, que

[...] se convierte en la sombra de los seres que se cruzan, que se acercan o que se alejan. Juegos de siluetas, espacios irreales, la vida que se teje y se desteje a voluntad de la luz blanca. Sobre el escenario se cierne la oscuridad. Después, una luz extraña muestra caras, cuerpos y nuevos espacios. Comienza entonces un juego donde la luna se hace más presente que nunca para vestir con su resplandor los solos, que luego se convierten en dúos, que se desdoblan en tríos, en cuartetos, en quintetos. Con un ritmo desenfrenado, la energía llena los cuerpos mientras la luz recrea el espacio escénico (Teatralia, 2008).

- **Público original para el cual fue creada la obra:**

Esta obra fue un encargo del teatro “Antoine Vitez” en la ciudad de Ivry-sur-Seine en Francia, para un público joven.

- **Fecha y lugar de la *première*:**

Creación: septiembre de 2005

Lugar: Teatro “Antoine Vitez” de Ivry-sur-Seine

Duración: Representación para público joven: 50 min. Representación para todo público: 1 hora.

- **Descripción de la trama:**

En esta obra se cuentan las historias que se tejen bajo la oscuridad en una aldea africana. Es posible identificar fragmentos de la condición humana como la amistad, los celos, la envidia o el amor. Son fragmentos y retazos de la vida bajo la luz de la luna.

- **Escenas:**

- **Escena 1: *Despertar***

Canción: ---

Intérprete: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: la luz que se proyecta sobre cada uno de los personajes y sus movimientos llenos de fuerza y vitalidad, podrían indicar que estos personajes acaban de despertar a mitad de la noche y toman sus lámparas para explorar lo que hay su alrededor.

- **Escena 2: *Exploración***

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: los movimientos y desplazamientos dan a entender que se encuentran en una etapa inicial de exploración. Corren, buscan y van de un lado al otro permanentemente, reconociendo su cuerpo, su grupo y entorno.

- **Escena 3: *Fiesta***

Canción: ---

Intérprete: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: el encuentro entre hombres y mujeres que en un primer momento se encuentran distantes, la reunión alrededor de la mujer y su gestualidad, podrían hacer referencia a las fiestas que inician con la búsqueda del sexo opuesto, la reunión y las acciones primitivas que se conjugan a su alrededor de las celebraciones.

- **Escena 4: *Juego Egipcio***

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: pareciera que todos estuvieran imitando los movimientos de los egipcios, con figuras y formas zigzagueantes. Los gestos de sus rostros insinúan que se trata de un juego.

- **Escena 5:** *Insectos y zumbidos*

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: la coreografía de esta escena se desarrolla alrededor de la idea o puesta en común de que los personajes se encuentran rodeados de insectos, a los cuales tratan de escapar, o matar y comer, y éstos a su vez influyen en sus movimientos y desplazamientos.

- **Escena 6:** *Coqueteo*

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: debido a la relación que se plantea entre los bailarines se podría pensar que la escena representa el cortejo o coqueteo tradicional de los hombres hacia las mujeres.

- **Escena 7:** *Infancia*

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta y Thomas Guei

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: con esta escena se podría pensar en ese momento de la infancia en que el otro género aún no cobra la importancia que tendrá en años posteriores; en esta etapa lo más significativo son los amigos y sus juegos.

- **Escena 8:** *Circo*

Canción: ---

Intérprete: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: es posible reconocer aquí elementos de humor. Los bailarines actúan como payasos representando de manera exagerada actos cotidianos como caminar o correr, generando risas entre el público.

- **Escena 9: Objeto de deseo**

Canción: --

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: pareciera como si la mujer fuera un objeto de deseo que se muestra y exhibe para despertar el gusto y ansiedad de los hombres que la observan desde lejos, y que deben hacer gala de sus mejores habilidades para tener la fortuna de lograr su atención y de paso alguno de sus besos.

- **Escena 10: Jungla primitiva**

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: hay varios elementos que permitirían pensar en las escenas de la vida primitiva de los hombres, cuando cazaban en grupo y se comunicaban a través de sonidos.

- **Escena 11: Juego de sombras**

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: el centro es el juego de sombras que se realiza entre los personajes. Se podría inferir que las sombras representan las estructuras sociales que influyen en las acciones de los individuos que la conforman. Aunque dichas estructuras suelen ser invisibles o imprecisas, tal como se representan a través de la figura metafórica de las sombras, sí afectan e intervienen en las acciones de aquellos que las perciben; quienes a su vez, proyectan y provocan lo mismo sobre los demás.

- **Escena 12: Arte vs. sociedad**

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: más allá del reconocimiento de las habilidades del músico, lo interesante de esta escena es cómo los demás personajes tratan de evitar que él continúe tocando su instrumento. Se podría pensar que es una representación de lo que ocurre normalmente en la cotidianidad de los artistas, quienes tienen que enfrentarse a una serie de impedimentos e imposiciones sociales para realizar la actividad que han escogido. Sin embargo, al igual que los artistas que logran cierto reconocimiento y se

convierten en referentes sociales, el músico logra sobreponerse a los ataques, continúa tocando y los personajes que entran en escena quieren imitarlo.

- **Escena 12: Mujeres y celos**

Canción: ---

Intérpretes: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: se podría inferir que, a diferencia de lo que sucede en la escena 7, un grupo de mujeres que antes compartía una gran amistad, pelea por llamar la atención del hombre que le interesa. La etapa de la infancia ha quedado atrás.

- **Escena 13: Madrugada**

Canción: ---

Intérprete: Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai.

Género: Música Africana

Explicación del nombre propuesto: la luna se oculta, pronto llegará el amanecer y la noche debe marcharse con sus historias y aventuras.

- **Escenografía:**

La escenografía está conformada por tres elementos fundamentales: la iluminación, que genera los ambientes adecuados para cada escena; una pantalla gigante, sobre la cual se proyectaban las imágenes (sombras, siluetas y luna); y las lámparas de queroseno, que están presentes en gran parte de la obra y son fundamentales en la coreografía de los bailarines, así como en la marcación de sus movimientos.

- **Música y estilos:**

La creación musical estuvo a cargo de Ivan François Chiossone y Eric Aldea; y la interpretación de Patrice Goure Bi Ta, Thomas Guei y Dodet Grazai, los tres en la percusión y con una presencia permanente y de gran importancia escénica. Como en muchas obras de Momboye, los músicos (percusionistas africanos) intervienen en vivo en la obra e interactúan con los bailarines, tanto así que una de las escenas es un solo de *djembe* de Thomas Guei. La música es completamente africana, hay momentos en los cuales hay silencios que son reemplazados por las voces de los personajes.

- **Instrumentos:**

Los instrumentos musicales de percusión presentes en la obra son el *djembé*, el *doum doum*, el *balafón* y *elkora*, todos de origen africano.

- **Movimientos o estilos de danza:**

El principal estilo de esta obra es la danza africana, a la cual se incorporan movimientos de la danza contemporánea y de Hip-Hop.

Por momentos los movimientos pueden ser suaves y ligeros, pero de inmediato se transforman en secos y bruscos. En general, están cargados de fuerza, energía y rapidez. Son repetitivos y cambian permanentemente sus puntos de apoyo. Hay vibración y ondulaciones. Un aspecto significativo y de gran importancia es la carga teatral de la obra; a través de la interpretación de los personajes y de su gestualidad es posible entender el sentido de las historias que buscan transmitir en cada una de las escenas.

- **Bailarines:**

La obra se desarrolla con seis bailarines: tres hombres y tres mujeres con rasgos africanos. Todos se caracterizan por sus cuerpos atléticos y musculosos, desbordando fuerza y energía en cada uno de sus movimientos. Los bailarines son: Nadège Fenghom, Guylaine Noyon, Nadège Sordet, Cheik Amala Dianor, Nestor Kouame y Louis Pierre Yonsian¹²⁴.

- **Iluminación:**

El diseño de la iluminación estuvo a cargo de Romain Ratsimba. En general la iluminación es tenue, dejando muchas escenas en penumbra, tan sólo con la luz de las lámparas de queroseno. Cabe anotar que la luz fue fuerte y precisa en momentos claves y en los cuales el foco de atención así lo ameritaba, como en los solos de los bailarines o del solo musical. La iluminación también es fundamental en la creación de ambientes, en especial cuando todo se torna de color rojo, en el juego de las siluetas o al final cuando todo se tiñe de azul y negro para cerrar la puesta en escena.

La iluminación es un elemento muy importante para mí, dice Georges Momboye¹²⁵, es un componente fundamental de mi creación. Se substituye a la escenografía. [...] En “Claro de luna”, será más que nunca, un elemento fundador del espectáculo.

[...] Cuando aparece la luna, se crea un espacio de fuego y luz: es nuestro jardín secreto, nuestra percepción individual y la percepción de los otros que despiertan, y se revelan [...].

¹²⁴ « Clair de lune », ficha técnica.

¹²⁵ *Ibid.*

Una lámpara de queroseno surca el escenario y acompaña el movimiento siguiendo el ritmo de las percusiones africanas. No es nuestro futuro que ilumina, ni nuestros sueños, no. Está ahí para asir nuestro presente.

- **Vestuario:**

Las mujeres llevan vestidos cortos (trusas) de color violeta oscuro, con una abertura en el centro que les permite realizar sus movimientos. Los hombres llevan camisas cortas sin manga, del mismo color que el vestido de las mujeres y pantalones cortos de color rojo. Todos bailan descalzos, tal como se hace en las aldeas de África.

- **Humor:**

El humor está presente en varias escenas de la obra. El público responde con risas ante la interpretación de los personajes, en especial cuando éstos actúan como payasos con movimientos graciosos y un poco circenses (escena 8), o cuando juegan entre sí con las siluetas que proyectan sobre el fondo del escenario.

- **Poesía:**

El principio es similar al final, el día y la noche se confunden en medio de un ambiente poético, en el que la luna aparece para revelar historias, cuerpos y anécdotas en un universo onírico. Hay dos momentos claves en los cuales se podría considerar que hay elementos poéticos: el primero en la escena 10, cuando la luz de color rojo y la gestualidad de los bailarines permiten crear un ambiente completamente primitivo y ajeno a lo que se venía desarrollando hasta el momento; y el segundo, en la escena 11 a través del juego de sombras, pues esa interacción entre los cuerpos y las siluetas está cargada de muchos simbolismos y múltiples interpretaciones que van más allá de una coreografía de danza.

- **Personajes:**

Cada uno de los bailarines asume personajes diferentes que van cambiando en el transcurso de la obra. Cada interpretación es diferente y depende de cada escena, así como del rol que los bailarines deban asumir. Los músicos son los únicos personajes que permanecen durante toda la obra, los otros responden a caracterizaciones esporádicas que varían de escena a escena.

- **Diálogos (o lenguaje hablado):**

El lenguaje hablado tiene una presencia permanente durante toda la obra, hay cantos, diálogos, sonidos y gritos. Hay mucha interacción entre los personajes y en varias ocasiones hay momentos de conversación entre ellos, algunos insinuados por el lenguaje de su cuerpo, otros a través del intercambio de sonidos. No queda claro si realmente son palabras o sonidos carentes de sentido.

- **Relación de la obra con el título:**

La obra se desarrolla en medio de la noche bajo la luz de la luna. En este sentido, el título tiene mucha relación con la obra, pues el claro de luna es el ambiente en el que se desarrollan las historias de esta puesta escénica.

- **Espacio:**

En “Clair de lune” el manejo del espacio está íntimamente ligado al concepto mismo de la obra, pues es intervenido desde un sentido comunitario, tomando en cuenta las necesidades, usos y funciones atribuidas de manera colectiva. En varias ocasiones el espacio individual es agredido, insinuando que las manifestaciones de deseos y expresiones propias están prohibidas. Finalmente, es de suma importancia resaltar que el espacio en esta obra es un territorio en continua exploración, tanto de sus límites como de sus formas, a través del manejo de luces, siluetas y sonidos, que buscan llevar al máximo los recursos creativos de los asistentes para recrear no sólo un ambiente, sino también una cultura a través de elementos representativos que visualmente podrían parecer ausentes.

- **Datos del DVD:**

Teatro Comunale di Ferrara, 3 de abril de 2007.

6.2.3 Hip-hop: “Agwa” del coreógrafo francés Mourad Merzouki, Compagnie Käfig

- **Reseña del Coreógrafo: Mourad Merzouki**

“Mis padres son de Argelia y nuestra vida no siempre fue fácil en Francia, de tal manera que la danza me permitió sortear muchas dificultades, desarrollarme como autor y, a fin de cuentas, ¡existir!” (Millán, 2015).

De origen francés y ascendencia argelina, Mourad Merzouki nació en Lyon en 1973. Desde principios de 1990 ha sido una de las figuras más importantes en la escena del Hip-Hop mundial. Sin perder de vista los orígenes sociales y geográficos de este movimiento,

le ha dado un enfoque multidisciplinario incorporando elementos de las artes marciales, circenses y plásticas. En 1996 fundó su propia compañía —Käfig— (cuya traducción equivale a “jaula” en árabe y en alemán), en procura de dar cuenta de su intención de combinar y experimentar alrededor de diversos estilos de danza.

Desde el 2008, es Director del Centre Chorégraphique National de Créteil y de Val-de-Marne, convirtiéndose en el segundo coreógrafo de Hip-Hop (junto con Kader Attou) a la cabeza de un CCN (Centre Chorégraphique National) en Francia, donde desarrolla un proyecto artístico abierto al mundo y a la pluralidad del lenguaje del cuerpo. Ha recibido numerosos premios y galardones, incluyendo el Prix SACD en 2006, Oficial de la Orden Artes y Letras en 2012 y Caballero de la Orden de la Legión de Honor en 2012 (Siegel, enero 24 de 2014).

- **Día Internacional de la Danza 2014:**

La UNESCO designó el 29 de abril como el Día Internacional de Danza como un homenaje al maestro Jean-Georges Noverre, creador del ballet moderno, nacido el 29 de abril de 1727. En el 2014, en el marco de esta celebración, Merzouki fue seleccionado por el Comité Internacional del Día de la Danza, en colaboración con la Alianza Mundial de Danza, para realizar el discurso conmemorativo de este día.

- **Merzouki en Colombia:**

Merzouki vino por primera vez a Colombia con su compañía “Käfig”, en mayo de 2013 como antesala de lo que sería la 1° Bienal de Danza de Cali. En aquella ocasión fue invitado por los organizadores de la Bienal, quienes decidieron vincularlo al trabajo que se estaba realizando en Cali. De esta manera, Merzouki llegó al país para realizar dos presentaciones de “Correría” y “Agwa”, el 2 de mayo en el Teatro “Jorge Eliécer Gaitán” en Bogotá, y el 8 de mayo en el Teatro “Jorge Isaacs” de Cali.

Posteriormente, en conjunto con el Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de las Artes –IDARTES-, la 2° Bienal de Danza de Cali, el Centro Coreográfico de Creteil et du Val-de-Marne, y la Embajada de Francia, Merzouki realizó una recreación de “Recital”, una pieza creada en 1998 para “Käfig” y que ha sido representada en diversos escenarios alrededor del mundo.

La obra logra interpelar al público creando una fusión entre la música clásica y el universo Hip-Hop. 12 bailarines en escena recrean a manera de concierto una batalla de break-

dance donde los movimiento propios de las danzas actuales se mezclan con el universo clásico, creando un equilibrio donde prima el talento de sus bailarines. Este proyecto de trasmisión se ha realizado previamente en China y en India (IDARTES).

La realización de este proyecto tomó dos años, en los cuales Merzouki realizó audiciones en Bogotá, Cali y Cartagena para escoger a los 12 intérpretes que darían vida a esta nueva versión de "Recital", la cual se presentó por primera vez el 8 de noviembre de 2015 en el marco de la 2° Bienal Internacional de Danza en Cali, y posteriormente el 18 y 19 del mismo mes en el festival "Danza en la Ciudad" de Bogotá.

- **Obras:**

- 1994: "Athina", ballet mayor de la compañía Accrorap
- 1996: "Käfig", ballet fundador de la compañía homónima
- 1997: "Rendez-vous", en colaboración con Josette Baïz
- 1998: "Récital"
- 1999: "Pas à Pas"
- 2000: "Le Cabaret urbain"
- 2001: "Dix Versions"
- 2002: "Le Chêne et le Roseau"
- 2003: "Mekech Mouchkin. Y'a pas de problème", en colaboración con Kader Attou
- 2003: Corps est graphik
- 2004: Puesta en escena de "La Cuisine" d'Arnold Wesker, en colaboración con Claudia Stavisky
- 2006: "Terrain vague"
- 2008: "Tricôté"
- 2008: "Agwa"
- 2009: "iD" (cocreación con el Cirque Éloize — Jeannot Painchaud)
- 2009: "Des chaussées" (para el Junior Ballet du CNSMDP)
- 2010: "Correría"
- 2010: "Boxe boxe", en colaboración con el Quatuor Debussy
- 2012: "Yo Gee Ti"
- 2012: "Käfig Brasil"
- 2014: "7 Pasos"
- 2014: "Pixel"

- **La obra escogida: “Agwa”**

Este proyecto surgió de un encuentro entre Mourad Merzouki con jóvenes bailarines de Rio de Janeiro en la Bienal de la Danza de Lyon en 2006¹²⁶. Según Merzouki, el tema de "Agwa" es la supervivencia, ya que los bailarines necesitan bailar para sobrevivir tanto como todos necesitamos agua para nuestra propia supervivencia¹²⁷. El agua también es un recurso natural vital y símbolo de renovación y vitalidad (Siegel, enero 24 de 2014). “Esta pieza con once bailarines tiene tintes eco-políticos, pero también es poética y orgánica. Una creación hilada de motivo en motivo para hacer un cuestionamiento sobre la problemática del agua” (Le Monde, septiembre 8 de 2008).

- **Público original para el cual fue creada la obra:**

No hay una referencia explícita al público.

- **Fecha y lugar de la *première*:**

Esta obra se presentó por primera vez en el marco de la Bienal de Danza de Lyon en 2008.

- **Descripción de la trama:**

Esta obra plantea diversos puntos de análisis:

1. La importancia del agua como recurso escaso y vital. El agua es el elemento más importante en la obra, protagonista en el desarrollo de las coreografías y en el movimiento de los bailarines, quienes representan a través de su cuerpo, cualidades y características de este elemento.
2. Defensa del territorio (crítica política y económica): “Hay que reconstruir todo”, repite una y otra vez un bailarín brasilero, mientras organiza unos vasos que cayeron al suelo. Esta escena nos hace recordar los daños causados al medio ambiente en aras del progreso económico; las fuentes hídricas que se ven afectadas, principalmente en el Amazonas, por la tala indiscriminada de grandes cantidades de hectáreas o las malas prácticas de producción agrícola. En algún

¹²⁶ Tomado de: <http://www.ambafrance-co.org/La-compania-de-danza-Kafig-de-gira> [consultado el 28/02/16].

¹²⁷ Para ver un fragmento de la obra “Agwa” de Merzouki: <https://www.youtube.com/watch?v=dzfgMUFwPf0>

momento, las estructuras creadas con los vasos desechables permiten recordar los grandes árboles que se encuentran en el Amazonas.

3. El agua como símbolo y metáfora de la vida: en la gestualidad y movimientos de los bailarines también hay un llamado a llenar de vida cada uno de los espacios que conforman la cotidianidad. Hay escenas en las cuales los cuerpos se hacen visibles sólo cuando entran en relación con el agua; los movimientos tratan de imitar su esencia, son fuertes y enérgicos pero también lentos, suaves y oscilantes, como el agua misma que fluye, da vida, construye y deconstruye para volver a empezar.

De acuerdo a lo anterior se pueden identificar dos conflictos: el primero asociado con la lucha y protección del territorio (medio ambiente) y sus recursos naturales; y el segundo, relacionado con la lucha permanente por sobrevivir y llenar de vida cada uno de los espacios cotidianos del ser humano.

- **Escenas:**

- **Escena 1: *Juventud***

Canción: Guede Nibo

Intérprete: Grupo Vocal Desandann

Género: Africana

Explicación del nombre propuesto: se trata de dos jóvenes bailando de manera alegre y despreocupada. Bailan en medio de varias columnas o estructuras, las cuales podrían ser el reflejo de las estructuras sociales que determinan el orden y sentido de los individuos dentro de un sistema. Los personajes nunca se desplazan, bailan y se mueven dentro del espacio que les ha sido definido, no pueden (¿no quieren?) cambiar su entorno. Un sonido, un llamado, detiene su baile. Es hora de ser adultos. En las siguientes escenas los vemos con botas de caucho.

- **Escena 2: *Reconstruir***

Explicación del nombre propuesto: “Reconstruir” es el tema central de esta escena. Arreglar lo que otros dañaron para continuar con la vida, con la danza.

- **Escena 3: *Bajo la lluvia***

Explicación del nombre propuesto: el vestuario permite entender que la acción se desarrolla bajo el agua, además los movimientos ondulantes ayudan a recrear y reforzar la presencia del agua en la escena.

- **Escena 4:** *Equilibrio*

Canción: “The boogie rocks”

Intérprete: Albert Ammons

Género: Piano

Explicación del nombre propuesto: los bailarines que están en escena juegan a mantener el equilibrio de sus estructuras, a la vez que representan con sus cuerpos los movimientos oscilantes y en ocasiones vibratorios de sus vasos.

- **Escena 5:** *Día de trabajo*

Canción: “Korobushka”

Intérprete: Bond

Explicación del nombre propuesto: esta escena parece la representación de una jornada laboral que al final termina en una gran fiesta.

- **Escena 6:** *Cuerpo Visible*

Explicación del nombre propuesto: el cuerpo es tímido, se asoma y vuelve a esconderse. Empieza a apoderarse del objeto poco a poco, ve la luz y se deja ver a medida que se atreve y toma posesión sobre aquello que llama su atención.

- **Escenografía:**

La escenografía es bastante sencilla, aunque altamente simbólica, pues tan sólo se compone de los vasos plásticos con los cuales interactúan los bailarines a lo largo de la obra. Estos vasos llegan a definir los espacios de recorrido, tiempos de la obra e incluso los mismos movimientos.

- **Música y estilos:**

En la obra se encuentran diversos géneros musicales que van desde lo africano hasta lo latino y pasando por lo clásico con toques contemporáneos (electrónica), lo cual permite darle significados y tonalidades diferentes, percibiendo momentos de calma, reposo, y otros de mucha fuerza y energía.

Según Merzouki,

Un bailarín tradicional de Hip-Hop agota su energía y se desgasta con gran rapidez; ello me ha llevado a proponer un tipo de música de un carácter mucho más contemporáneo, sereno y poético, que me permite canalizar toda esa energía para poderla repartir de mejor manera. El

espectador que asiste a un espectáculo de Hip-Hop, al cabo de un tiempo se va a saturar, e incluso aburrir, si escucha siempre el mismo tipo de música. Si la música tiene una connotación más contemporánea en la que el ritmo está menos marcado, quizá se pueda comprender mucho mejor el tipo de emoción que el bailarín quiere transmitir, a través de movimientos que en ocasiones pueden ser muy intensos y otras más lentos (Merzouki, citado en Millán, 2015).

- **Instrumentos:**

No hay instrumentos musicales dentro de la obra.

- **Movimientos o estilos de danza:**

Aunque la base del movimiento puede ser Hip-Hop, la coreografía permite una integración total con otros ritmos y géneros como la danza africana, la contemporánea y la capoeira. Los bailarines muestran una gran versatilidad pues, además de las acrobacias, tienen un excelente manejo de los tiempos muertos y de su cuerpo en movimientos lentos. Cabe anotar que en cada escena es posible identificar secuencias que se repiten una y otra vez, la mayoría de éstas llenas de fuerza y energía.

- **Bailarines:**

La obra se desarrolla con once hombres de rasgos afro latinos, originarios de las favelas de Brasil. El cuerpo de baile se compone de la siguiente manera: Diego Gonçalves Do Nascimento Leito, Alexsandro Soares Campanha Da Silva, Wanderlino Martins Neves, Aldair Junior Machado Nogueira, José Amilton Rodrigues Junior, Aguinaldo De Oliveira Lopes, Diego Alves Dos Santos, Cristian Faxola Franco, Geovane Fidelis Da Conceicao, Cleiton Caetano De Oliveira y Leonardo Alves Moreira.

- **Iluminación:**

La iluminación es un elemento fundamental en esta obra, pues delimita y focaliza la atención de los espectadores en ciertos aspectos, dándoles toda la importancia a elementos como las manos, el torso, o los vasos que se encuentran sobre el escenario. En este sentido, se podría decir que la iluminación maneja planos cerrados, pues son contadas las ocasiones en las que se ilumina de manera general todo el escenario o todo el cuerpo de bailarines.

- **Vestuario:**

Con excepción de la capas plásticas transparentes que aparecen en la escena 2, toda la obra se desarrolla de la misma manera: torso desnudo, pantalones por debajo de las rodillas, tenis tipo *Converse* y botas de caucho. Uno de los dos bailarines que abre la obra lleva puesta una camiseta de esqueleto color verde.

- **Humor:**

En un fragmento de la obra uno de los diálogos de los personajes genera risa entre el público. Aunque no se alcanza a comprender muy bien lo que dice, debido a que habla en portugués, también incorpora elementos físicos para complementar su intención. Cabe anotar que a pesar de que la obra aborda situaciones que pueden ser densas y "pesadas", se destaca la corporalidad, fuerza y movimientos de los bailarines, haciendo que al final ésta se puede sentir alegre y amena entre sus asistentes.

- **Poesía:**

La fuerza poética de esta obra se encuentra en dos elementos fundamentales: los vasos plásticos y el agua, pues alrededor de éstos se estructura toda la narración y el sentido de la puesta en escena. Los vasos, además de marcar el espacio y crear estructuras visuales que marcan el desplazamiento de los bailarines, permiten la creación de contextos que dan paso a críticas sociales y ambientales. De igual manera, la manipulación del agua, su cuidado y manejo en escena a pesar de los ritmos acelerados, connota la importancia de este elemento como una figura, casi que sagrada e invaluable dentro de la composición.

- **Personajes:**

Por lo general en cada escena hay uno o dos personajes que llevan el peso de la acción, la cual está siempre relacionada con el agua y los vasos plásticos.

- **Diálogos (o lenguaje hablado):**

En varias ocasiones, los bailarines pronuncian frases acompañando las situaciones o acciones que se van desarrollando. En ningún momento se realizan conversaciones o intercambio de diálogos entre ellos. Todo parece ser muy reflexivo, como si lo que hablara fuera la voz interna (pensamientos, reflexiones) de estos personajes en escena.

- **Relación de la obra con el título:**

La relación es clara y directa. El agua es el elemento principal en el desarrollo de toda la obra. La palabra “Agwa”, escrita de esta manera, podría ser un guiño a la cultura de origen árabe del coreógrafo Mourad Merzouki.

- **Espacio:**

En “Agwa” el espacio es parte fundamental en el desarrollo de la obra, pues al estar aparentemente vacío, permite la elaboración de diversas escenas, con sentidos y ambientes que pueden ser completamente diferentes entre sí, sin alterar su carácter o naturaleza. De igual manera, cabe anotar que todo está milimétricamente dispuesto: tanto los bailarines como los elementos que intervienen en escena, ocupan una posición previamente marcada y establecida, ofreciéndole al espectador la imagen de diversas estructuras que se construyen y deconstruyen ante sus ojos. Finalmente, se podría decir que hay diferentes tipos de intervenciones, las cuales van desde lo colectivo, involucrando a todos los bailarines que realizan acciones simultáneas en escena; hasta lo individual, que da paso a la introspección de ciertos personajes, en torno a su función y al contexto en el cual están inmersos.

- **Datos del DVD:**

Duración: 30 minutos

Asistente de coreografía: Kader Belmoktar

Arreglos musicales: AS”N

Iluminación: Yoann Tivoli

Escenografía: Mourad Merzouki y Benjamin Lebreton

Vestuario: Angèle Mignot

Video: Charles Carcopino

Producción: Compañía Käfig (Agwa) y el Centro Coreográfico de Creteil y Val-de-Marne. Coproducción Agwa: Biental de Danza de Lyon, Espacio Albert Camus de Bron / Con el apoyo del Nuevo Teatro 8ème-Lyon, del Centro Coreográfico de Rio de Janeiro y del Consulado de Francia en Rio de Janeiro.

Realización: Charles Picq

Filmado en el Teatro Célestins.

Producción: PMP/ Pénélope. Arte France-PMP/ Pénélope. Biental de Danza de Lyon-Francia 2008/2010.

6.2.4 Danza contemporánea colombiana: “Infiernos paralelos” de la coreógrafa colombiana Adriana Miranda, Ázoe Danza.

La poesía es el encuentro al azar de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección

Isidoro Ducasse, Conde de Lautrémont

- **Reseña de la coreógrafa: Adriana Miranda**

Coreógrafa, bailarina y docente con más de 20 años de experiencia¹²⁸, fundadora y columna vertebral de Ázoe Danza. Normalista Superior- Metodología y Pedagogía de la Enseñanza. Adriana fue certificada por el “American Ballet Theater” en su programa “National Training Curriculum”. Tiene una maestría en técnica Graham obtenida en Querétaro, México, a través de la Organización de Estados Americanos OEA. Es egresada de la primera promoción de Incolballet, el Instituto Colombiano de Ballet Clásico de la ciudad de Cali. En su amplia trayectoria ha tenido la oportunidad de trabajar con reconocidos maestros como Redha Benteifour, Dominique Dupuy, Odile Duboc, Ivan Favier, Marie France Delieuvin y Álvaro Restrepo.

Adriana fue invitada Especial por la AFAA (Asociación Francesa de Artistas) al Festival Internacional de Danza Montpellier Danse en 1999 y por esta misma organización al Centro Coreográfico y Pedagógico de Danza Contemporánea (CNDC) de Angers, Francia. Entre sus coreografías se destacan: “Inauguración de los II Juegos Paralímpicos Cali 2008”, con más de 50 artistas en escena; “Ángeles y Demonios”, con más de 25 artistas en escena; “Infiernos Paralelos” en co-producción con Proartes-Cali; “Cazador Solitario”, espectáculo de Danza Integrada con la participación de bailarines con y sin discapacidad.

Adriana ha sido “formadora de formadores” en talleres para personas con y sin discapacidad motriz por distintas regiones del país. Apoyó el trabajo de Rehabilitación de Jóvenes en Alto Riesgo en instituciones como “Paz y Bien”, Fundación Carvajal, y Fundación HRBC.

Fue la imagen oficial de la I Bienal Internacional de Danza de Cali en 2013. Con su coreografía “Muros de Cristal” participó en el proyecto “Laboratorios Coreográficos” del Ministerio de Cultura en 2014. En este mismo año propició un “Laboratorio de

¹²⁸ Texto tomado de la página web de la compañía Ázoe Danza: <http://azoedanza.enclavedm.com/gallery/adriana-miranda/> [consultado el 9/0516].

Investigación de Movimiento y coreografía” con la coreógrafa colombo - canadiense Lina Cruz y el músico francés Philippe Noireaut.

- **Obras:**

- 2001: “Anillos de Humo”
- “De todas maneras sigo siendo otro”
- “Concierto de solos”
- “Entre la nada y el vacío”
- “Meridiano Cero”
- “Alter Ego”
- 2007: “Puntos Cardinales”
- “Kalix”
- 2007: “Ángeles y Demonios”
- 2009: “Infiernos paralelos”
- 2010: “Cazador solitario”
- 2014: “Kill me... but wait for me”, en coproducción con el coreógrafo francés Redha Benteifour
- 2016 (en preparación): “Tiempo Liquido”

- **Acerca de la Compañía:**

La compañía de Danza Contemporánea Ázoe Danza fue creada en el año 2001 por la bailarina y coreógrafa Adriana Miranda y el Productor e Iluminador Andrés Becerra. Centra su trabajo en la investigación y creación de piezas coreográficas experimentales donde se toquen fibras sensibles del inconsciente colectivo. La característica principal de sus espectáculos es la búsqueda constante de un lenguaje propio con el cual entablar un diálogo vital con el espectador. Ázoe Danza está integrada por bailarines profesionales, quienes gracias a la filosofía de la compañía de carácter holístico, han podido intercambiar sus experiencias con artistas de otros campos creativos, para de esta manera enriquecer el lenguaje coreográfico, revitalizando la escena con una propuesta innovadora.

- **La obra analizada: “Infiernos paralelos”**

Esta obra está libremente inspirada en la película “La sombra del caminante”, del realizador colombiano Ciro Guerra, como resultado del interés de la compañía por generar una propuesta escénica que permitiera el encuentro entre bailarines con y sin discapacidad, "propendiendo por el desarrollo de las habilidades diversas y la inclusión

laboral en condiciones dignas" (Marca Colombia, octubre 11 de 2013). Esta área de trabajo surge a partir del 2002, debido al interés de Adriana Miranda por encontrar alternativas de movimiento para las personas en situación de discapacidad, lo cual la condujo a estudiar Metodología y Pedagogía de la enseñanza y posteriormente una Licenciatura en educación con Énfasis en Educación Especial.

- **Público original para el cual fue creada la obra:**

No hay una referencia explícita al público.

- **Fecha y lugar de la *première*:**

Esta obra se presentó por primera vez el 23 de septiembre de 2009, en el marco del 14 Festival Internacional de Arte de Cali.

- **Descripción de la trama:**

La obra inicia y termina con la representación de la escena clásica de la película "La sombra del caminante" de Ciro Guerra. En esta ocasión una mujer vestida de azul camina de un extremo al otro del escenario cargando una sombrilla transparente, mientras se escuchan sonidos y ecos de un fuerte viento. En el desarrollo de la obra no hay una intención narrativa clara o definida; en sus diferentes escenas se destacan los inesperados movimientos que surgen de la exploración entre bailarines sin discapacidad y otros en sillas de ruedas. De igual manera, se destaca la integración entre la danza contemporánea y el Ballet clásico, en una propuesta que deja ver el manejo de una técnica de alto nivel, que logra explorar y reunir las destrezas de todos los personajes que intervienen en ella.

- **Escenas:**

- **Escena 1:** *Fuerza invisible*

Sin música

Sonidos de viento

Explicación del nombre propuesto: en esta escena la atención se centra en la relación de los personajes con el viento y cómo sus cuerpos se enfrentan ante esta situación. Algunos corren, otros giran y otros caen. El personaje de la mujer de vestido azul es interesante, ya que parece que estuviera en otro plano y no compartiera la situación de los demás personajes sobre el escenario. Camina mirando hacia el frente, sin interactuar con los demás, indiferente frente a lo que pasa a su alrededor.

- **Escena 2:** *Dualidad-Complemento*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Sin identificar

Explicación del nombre propuesto: ambas mujeres representan una especie de dualidad o complemento. Inician sus movimientos juntas, pero en el desarrollo de la escena se separan, cada una realiza acciones con sentidos y tiempos diferentes. Mientras una corre y hace referencia a la agilidad, la otra es mucho más pausada, sus movimientos son más lentos, enfocados en la fuerza y el equilibrio.

- **Escena 3:** *Deslimitación*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Electrónica

Explicación del nombre propuesto: lo más significativo en esta escena es la exploración del movimiento a través de un elemento que en principio puede ser símbolo de una limitación física. La silla de ruedas se convierte en un mecanismo de exploración y de mediación para la interacción de los diversos personajes que intervienen en escena, generando una dinámica en la que las posibles limitaciones físicas no se ven como tales y por el contrario permiten el desarrollo de otros impulsos, puntos de apoyo y posibilidades de acción e interpretación. Por eso se propone el neologismo “Deslimitación” pues, particularmente en esta escena, se rompen los límites de lo establecido socialmente alrededor de cierto elemento y la condición que éste representa, explorando otras formas de las ya permitidas desde la individualidad de cada personaje, pero también en sus relaciones con los otros.

- **Escena 4:** *El monstruo de dos cabezas*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Sin identificar

Explicación del nombre propuesto: hay una representación de una atadura que no permite la libertad de sus personajes; si bien estos pueden moverse, sus acciones son limitadas pues dependen de la voluntad del otro. Forman algo que parece un extraño animal mitológico de dos cabezas. Es el grupo quien lentamente los libera y los convierte de nuevo en individuos que por elección propia siguen bailando juntos y encontrándose en ciertos movimientos.

- **Escena 5:** *Recuerdos, memorias*

Canción: “Piano Sonata no 20 in A major D 959”

Intérprete: Schubert

Género: Clásico

Explicación del nombre propuesto: la acción ocurre mientras dos paneles están encendidos dejando ver las radiografías que hay ahí pegadas. La mujer cubre continuamente su rostro, como si se negara a ver o recordar; sin embargo, el hombre que está a su lado le lanza elementos que la obligan a quitar sus manos y a moverse de otra manera. Tal vez es una forma de reconocer o recordar aquello que se negaba a ver. El hombre, por su parte, la busca con delicadeza, su cuerpo siempre está dispuesto a recibirla y facilitar sus movimientos. Después de lanzar aquellos elementos, limpia constantemente las marcas que dejaron sobre el escenario. Es claro que en medio de la acción hay rastros de dolor, como las heridas que insinúan las radiografías de los paneles que hay en el fondo.

- **Escena 6:** *Otras miradas, otras realidades*

Canción: Guitarrabao

Intérprete: Africali

Género: Sin identificar

Explicación del nombre propuesto: pareciera que al cubrirse con las gafas los personajes se vuelven libres. Al principio lo que ven les molesta y tratan de cubrirse, se sacuden y prefieren dar la espalda; sin embargo, luego observan, exploran sus entorno y deciden bailar, apoyándose entre sí para realizar movimientos como saltos, cargadas y giros en diferentes planos y niveles del escenario. Aunque hay momentos en los que ya no tienen las gafas, igual continúan moviéndose y explorando otras formas de desplazamiento. Las gafas les permite ver la realidad de otra forma, y así tal vez entender que otras dinámicas son posibles.

- **Escena 7:** *Escape*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Clásico

Explicación del nombre propuesto: por sus movimientos y acciones pareciera que el hombre de la silla de ruedas trata de escapar u olvidar alguna situación determinada; sin embargo, los paneles con las radiografías que se encuentran a su espalda sugieren representar las heridas y rastros del pasado que lo persiguen y no lo dejan escapar.

- **Escena 8:** *Encuentros*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Electrónica

Explicación del nombre propuesto: en toda esta escena no hay ningún tipo de limitación que frene los movimientos de los personajes que intervienen en ella; por el contrario, la silla de ruedas es un medio que permite el encuentro de ambos cuerpos y su exploración a través de diferentes niveles. Gracias al encuentro entre ambos hombres, se dan nuevas formas de movimiento que de manera independiente no se habrían desarrollado.

- **Escena 9:** *Juego*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Clásico

Explicación del nombre propuesto: parece que ambas mujeres se encuentran en el escenario para jugar. Las características y formas de sus movimientos proyectan un ambiente de alegría y tranquilidad que se ve muy poco en las otras escenas de la obra.

- **Escena 10:** *Poder*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Sin identificar

Explicación del nombre propuesto: la persona que tiene la sombrilla sugiere en ocasiones que es quien guía el movimiento y atrae el cuerpo de la otra persona. En este sentido, la sombrilla es como un símbolo de poder que determina el dominio de los personajes en escena, así como el poder sobre el propio cuerpo y el del otro.

- **Escena 11:** *Jugando bajo la lluvia*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Sin identificar

Explicación del nombre propuesto: Esta es una escena con bastante movimiento, ritmos y personajes. En ocasiones bailan siguiendo la misma coreografía; sin embargo, los tiempos varían y las formas van cambiando a medida en que la escena avanza. En general da la impresión de que los personajes se encuentran jugando bajo la lluvia; las sombrillas tienen una gran importancia en este cuadro y permiten la creación de esta imagen; sin ellas, seguramente la escena adquiriría otro significado.

- **Escena 12:** *Al final de la noche*

Sin música

Sonidos de viento

Explicación del nombre propuesto: da la sensación de que los personajes quisieran escapar o esconderse de algo, tal vez de la tormenta que se aproxima o de las heridas y recuerdos que aún están vivos, representados en el panel central que permanece encendido. Al final, aunque muchos logran irse, queda la sensación de que es imposible escapar, pues un hombre queda tendido en el suelo en medio de la oscuridad y rendido ante la luz que proyectan las radiografías. La obra termina cuando la mujer pasa a su lado.

- **Escenografía:**

La escenografía es bastante minimalista. Está conformada por tres paneles móviles cubiertos por diversas radiografías, presentes durante toda la obra. Son iluminados en función de la narrativa de la escena. Estas radiografías muestran huesos, partículas del cuerpo humano, fémures, cajas torácicas, manos, pelvis... Estos elementos son fundamentales para la creación de sentido alrededor de los movimientos que tienen lugar en escena. Su presencia amplía el significado de las acciones de los personajes y permiten hilvanar una historia o un querer decir a través de cada gesto.

A pesar de que en ocasiones se desplazan en el escenario, los paneles siempre están ubicados en la parte trasera, haciendo tal vez referencia al pasado. Las radiografías permiten la construcción de dos significados: el primero relacionado con la posibilidad de mirar hacia adentro, de indagar en las estructuras que conforman el cuerpo de los individuos; el segundo, ligado al dolor y las heridas, pues por lo general su existencia está relacionada con una situación traumática que expresa malestar u algún tipo de dolencia. Por ende, la relación con la presencia de la muerte es permanente.

En el desarrollo de la obra también aparecen dos tipos de sombrillas, una transparente y otras un poco más grandes de color naranja, las cuales son de gran importancia pues en varias escenas guían y orientan los movimientos de los personajes; sus acciones están determinadas por su relación con cada uno de estos elementos.

- **Música y estilos:**

Hay diferentes tipos de música en el transcurso de la obra, así como tiempos muertos o escenas que se realizan con sonidos que permiten recrear ambientes o atmósferas. A veces se escuchan de fondo sonidos de ametralladora, que nos reubica en un espacio de guerra o conflicto armado, en este caso Colombia. En “Infiernos paralelos” se encuentran fragmentos de música clásica como la “Sonata No. 20” de Schubert, y ritmos electrónicos-

alternativos como Guitarrabao del grupo de la ciudad de Cali “Africali”. Son variaciones que le confieren a la obra diversos matices y a cada escena un ritmo particular.

- **Instrumentos:**

En esta obra no hay elementos musicales en vivo.

- **Movimientos o estilos de danza:**

“Infiernos Paralelos” se caracteriza por la presencia constante de danza y movimiento. Así, más allá de contar una historia o construir un sentimiento general, el interés se centra en las acciones que tienen lugar en cada escena, en el despliegue de técnicas y movimientos de alto nivel, con bailarines que logran integrar a la coreografía personas con limitaciones físicas en una exploración permanente de nuevas formas y capacidades compartidas.

En esta obra se evidencian dos estilos de danza: el clásico y el contemporáneo. Aunque predomina la danza contemporánea, hay movimientos de Ballet clásico que se articulan de acuerdo a las necesidades de cada escena.

- **Bailarines:**

En total hay siete bailarines en escena: dos mujeres y cinco hombres, dos de las cuales se encuentran en sillas de ruedas, generando una dinámica muy interesante pues lo que en principio se plantea como una limitación del movimiento, se termina convirtiendo en un mecanismo de exploración del propio cuerpo, el del otro y la relación de ambos con el espacio.

- **Iluminación:**

La iluminación, así como la música, permite el paso de una escena a la siguiente. Además, es un elemento fundamental para la creación de ambientes en la obra, como sucede al inicio y al final cuando la mujer del vestido azul camina por el escenario sosteniendo la sombrilla transparente. La iluminación también acompaña el ritmo de las escenas y su carga emotiva; en este sentido, la luz es fuerte e intermitente cuando los movimientos son más rápidos y fuertes; y por el contrario, es constante y con tonos fríos cuando lo que sucede en escena tiene una carga dramática importante. Cabe anotar que los paneles con las radiografías también hacen parte de la iluminación, pues en varias ocasiones estos se encienden o apagan aportando a la construcción de sentido de lo que se cuenta en escena.

- **Vestuario:**

Las dos mujeres de la obra usan vestidos a la altura de la rodilla, uno de color azul y el otro naranja. Este detalle es importante pues, de acuerdo con la teoría del color, ambos son colores complementarios que al estar juntos, generan un mayor contraste e impacto visual, lo cual también se representa a través de la danza, pues en algunas escenas ambos personajes interactúan como si se complementaran y fueran los componentes de una dualidad. Por otra parte, los hombres usan pantalones largos oscuros y camisas de manga larga con tonos grises. Todos bailan descalzos sobre el escenario.

- **Humor:**

Aunque hay escenas en las cuales no hay dramatismo o rastros de angustia, no hay elementos de humor presentes en la obra.

- **Poesía:**

Particularmente hay dos escenas que en las que se refleja poesía en su contenido. La primera la vemos al inicio y final de la obra cuando la mujer de vestido azul camina a través del escenario, llevando consigo una sombrilla transparente, ajena a lo que sucede a su alrededor. La segunda ocurre cuando dos hombres quedan enlazados entre sí a través de una silla de ruedas. Uno de ellos inclina su cuerpo hacia atrás permitiendo que el que está al otro lado pueda levantarse sin tener que apartarse de la silla. En esta escena el movimiento es posible gracias a la silla, la cual interviene como un elemento de exploración.

Sin embargo, de manera general, toda la obra está cargada de elementos poéticos, y cargados de alta simbología.

- **Personajes:**

En general, no hay una caracterización de los personajes, pues más allá de contar una historia con roles definidos, se busca el desarrollo de acciones y movimientos que surgen a partir de la interacción entre bailarines, y de su relación con elementos como las sombrillas y las sillas de ruedas. Sí, hay, sin embargo, unas constantes: las mujeres de azul y naranja, los hombres en sillas de ruedas, los otros... aunque hay una intencionalidad evidente de confundir al espectador en cuanto a qué bailarín se encuentra en situación de discapacidad y cuál no.

- **Diálogos (o lenguaje hablado):**

En “Infiernos paralelos” no hay diálogos o lenguaje hablado en sus personajes, todo se desarrolla a través del movimiento de los cuerpos sobre el escenario.

- **Relación de la obra con el título:**

En principio, la conexión entre el título y la obra no es evidente, y su asociación puede resultar un poco forzada. El nombre sugiere que hay dos tipos de infiernos (o realidades) que, aunque parece que no se relacionan, en el desarrollo de cada uno es posible identificar elementos en común y vínculos que los acercan entre sí. A lo que hace referencia es a que cada ser humano lleva a costas su propio drama, su propia historia, y que no requiere encontrarse en situación de discapacidad para llevar su propio infierno.

- **Espacio:**

El espacio en “Infiernos paralelos” siempre es compartido, no hay una escena en la que un solo bailarín se tome el escenario para realizar algún tipo de exploración; siempre hay una intervención grupal, ya sea mirando o actuando, que no permite el desarrollo de acciones individuales. De igual manera, a pesar de que el espacio podría verse vacío por la falta de elementos escenográficos, los constantes desplazamientos y movimientos que tienen lugar en cada escena dan la sensación de que éste siempre está habitado y visualmente ocupado.

- **Datos del DVD:**

Hay que anotar que ésta no es una versión artística comprendida en un DVD, es una copia del mero registro que se hizo durante la presentación de la obra.

Duración: 52 minutos

Idea original y concepto: Adriana Miranda, Andrés Becerra

Coreografía: Adriana Miranda Cortés

Asistente de dirección: José Jaime Vanegas

Diseño de iluminación: Andrés Becerra O

Música original: Wildeman Muriel

Escenotecnia: Arnald Ríos

Producción: Andrés Becerra O

Intérpretes: Adriana Miranda Cortés, Zorayda Miranda, José Jaime Vanegas, Robert Andrés Díaz, Carlos Olaya (aspirante)

Fecha de creación: 2009

6.2.5 Danza contemporánea colombiana: “Inxilio, sendero de lágrimas” de los coreógrafos colombiano Álvaro Restrepo y francesa Marie-France Delieuvín, Compañía El Colegio del Cuerpo

- **Reseña del coreógrafo: Álvaro Restrepo**

Bailarín, músico, filósofo y coreógrafo colombiano. De padres cartageneros, nació el 10 de septiembre de 1957 en Medellín pero creció la mayor parte de su vida en Bogotá. A los 24 años se empezó a interesar por la danza y el manejo del cuerpo. En 1981 recibió una beca del ICETEX¹²⁹ que le permitió viajar y estudiar danza contemporánea con los más grandes artistas de Nueva York en la escuela de Marta Graham, donde tuvo la oportunidad de recibir algunas clases con Merce Cunningham, Jennifer Muller, ChoKyoo-Hyun, entre otros. En esa ciudad trabajó con los coreógrafos Remy Charlip, ChoKyoo-Hyun y Tammar Rogoff.

En 1986 funda la compañía “Athnor Danza” en Nueva York, un núcleo creativo con un equipo interdisciplinario de artistas que se encuentran para la realización de proyectos artísticos. Ese mismo año estrena en el Teatro “La Mama” su primera creación, titulada “Desde la Huerta de los Mudos”, homenaje a Federico García Lorca en el cincuentenario de su asesinato. A partir de ese momento inicia su carrera internacional como coreógrafo e intérprete de sus propias creaciones.

En 1991 regresa a Colombia. En 1992 es nombrado subdirector del Instituto Colombiano de Cultura y en 1993 director de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), en la que creó la primera escuela de Danza Contemporánea del país de nivel superior. En 1995 se radica en Cartagena y en 1997, movido por la sensibilidad social, decide fundar en compañía de la coreógrafa francesa Marie-France Delieuvín “El Colegio del Cuerpo”, enriqueciendo el panorama artístico y cultural de Cartagena, así como del país y del mundo, a través de un trabajo de creación, producción y consolidación de un repertorio de obras de danza contemporánea. Restrepo sigue impulsando proyectos sociales como

¹²⁹ Entidad del Estado colombiano que promueve la Educación Superior a través del otorgamiento de créditos educativos.

uno al que llamó, “Mi cuerpo: mi casa” que beneficia a por lo menos 1200 niños y jóvenes al año, de siete núcleos de las zonas más deprimidas de Cartagena.

- **Obras:**

- 1987: “Rebis”
- 1989: “Sol Níger”
- 1991: “Yo, arbor, Gonzalo”
- 1992: “Raveliana”
- 1993: “La enfermedad del ángel”
- 1994: “Ordalía”
- 1996: “El país de los ciegos”
- 2000: “Pequeño Réquiem”
- 2001: “La noche de la hormiga – Tetralogía”
- 2003: “Miserere (*Danza – respiración – colectiva – por – la – Vida*)”

Sin fecha establecida:

- “A dios el mar”
- “Fuegos”

Para “El Colegio del Cuerpo” creó las siguientes obras con la colaboración de Marie France Delieuvin como coreógrafa asociada:

- 1997: “Reconquista”
- 1999: “Mar Adentro”
- 2000: “El alma de las cosas”
- 2002: “El camino hambriento”
- 2005: “Cuarteto para el Fin del Cuerpo”
- 2009: “Palabra de mar”
- 2010: “Inxilio – El sendero de lágrimas”
- 2013: “Las 7 visiones del amén”
- 2014: “Flowers for Kazuo Ohno (con Leonard Cohen)”

- **Principales premios:**

- 1992: Gran Premio “Pegasus Mobil Oil”: Hamburgo
- 1993: Medalla al Mérito Cultural, Colcultura.

- 2002: Medalla del Festival Internacional de Cali.
- 2003: Postulación para el premio “Educación para la Paz” de la UNESCO, por parte del Ministerio de Educación Nacional en representación de Colombia por su proyecto pedagógico El Colegio del Cuerpo.
- 2003: I Edición Premio Nacional a Organizaciones Culturales de Excelencia Convocatoria
- 2004: Nombrado Director Artístico del Festival “Laookon” del Teatro Kampnagel de Hamburgo (Alemania), para las ediciones 2005 y 2006 del evento.
- 2007: Premio Nacional “Simón Bolívar” por su crónica “Llora et labora. Memoria de la carne”.
- 2007: Premio Personaje de la Década en la Cultura, Ministerio de Cultura.
- 2008: Título *Honoris Causa* Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia.
- 2012: Finalista para el Premio Mejores Líderes de Colombia – Revista Semana y Fundación Liderazgo y Democracia.

- **Reseña de la coreógrafa: Marie France Delieuvín**

Marie-France Delieuvín descubre la Danza Contemporánea en París con Françoise y Dominique Dupuy. El encuentro, realizado en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad, en el marco de un evento en el que se presentaban diferentes expresiones artísticas contemporáneas —música concreta, Danza Contemporánea, artes plásticas— le aportó una orientación particular a su carrera desde el principio de su formación, en cuanto a la interacción de la danza con las otras artes¹³⁰.

Se forma en París con estos dos coreógrafos, así como con el maestro Jérôme Andrews, revelador de la técnica Pilates en Francia. Más allá de una simple formación en danza, es una concepción del arte, del arte posible en la vida, la que ella adquiere gracias al contacto con estos artistas de vanguardia. Como solista en la compañía “Les Ballets Modernes” de París durante varios años, participa en todas las creaciones, giras y festivales.

Becada por la Universidad de Harvard durante dos años, continúa su formación como bailarina estudiando las técnicas americanas: José Limón, Merce Cunningham. Ingresó como solista a la “Mathews/Masters Dance Company” realizando con ésta giras nacionales e internacionales y llevando a cabo un trabajo pedagógico basado en el

¹³⁰ Texto tomado de la página web del Colegio del Cuerpo: <http://www.elcolegiodelcuerpo.org/>

desarrollo de la sensibilidad y la personalidad artística, a partir de la sensación y la investigación individual, el virtuosismo al servicio del sentido, la abstracción del movimiento para crear imágenes fuertes, generadoras de emociones. Como asistente de Gary Masters en Harvard, enseña diversos cursos en Europa, África del Norte, África del Sur y en Corea del Sur.

Empieza su propio trabajo coreográfico en París con las compañías “Transit” y “Libre Parcours” creando las obras: “Violences”, “Les villes invisibles”, “Déclaration d’Absence”, “Coup de tête”, “La Cage”, “Paysage avec figures”. Desarrolla igualmente un trabajo coreográfico en espacios abiertos, creando una relación estrecha entre la danza, la arquitectura, los espacios y los ritmos urbanos, presentando en Erice–Sicilia: “Architettura, Passage”; en el Festival de Aix en Provence: “Itinéraires chorégraphiques”; en el Festival d’Arlès: “Scènes dans la maison”, “Scènes dans la ville”; en Angers: “Les Rêveurs”.

Profesora titular del Conservatorio Nacional Superior de Danza de Lyon (Francia), es nombrada en 1991 por el Ministerio de Cultura de Francia, Directora de la Escuela Superior de Danza Contemporánea de Angers, primer Centro Coreográfico Nacional de Francia. Recibe en 1998 la distinción del Ministerio de Cultura de Francia: Chevalier des Arts et des Lettres.

En 1993 es invitada a Bogotá por el coreógrafo colombiano Álvaro Restrepo para crear un departamento de Danza Contemporánea en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la cual él era Director. En 1997 los dos artistas crean “El Colegio del Cuerpo” en Cartagena de Indias e inician un proyecto de educación artística a partir de la danza contemporánea. Es coreógrafa asociada de Álvaro Restrepo en algunas de las obras creadas para la compañía “El Puente” y para la “Compañía del Cuerpo de Indias” (compañía profesional de eCdC): “Los Piadosos”, “El alma de las cosas”, “El camino hambriento”, “Cuarteto para el fin del cuerpo”, “Palabra de mar” e “Inxilío”. Con Álvaro Restrepo creó la obra “Reconquista”. Es creadora de las obras “El otro apóstol”, “Mar adentro” y “Fuegos”.

Entre los años 2006 y 2009, se integró al centro Coreográfico Nacional de Nantes (Francia) para desarrollar el proyecto internacional “Triángulo Eterno”, siguiendo la ruta de los esclavos entre Nantes, África y el Caribe.

- **“El Colegio del Cuerpo”**

“El Colegio del Cuerpo” surge como una institución en la cual a través de la danza se busca infundirle a los niños y jóvenes de poblaciones vulnerables "la conciencia sobre el prodigio y la plenitud de estar vivos, el placer de la disciplina, la noción de que son dueños de un instrumento portentoso e irrepetible que es su propio cuerpo, con el que pueden jugar, crear, gozar, explorar y transformar(se)", como dice Álvaro Restrepo (El Colombiano, junio 23 de 2010). “Autoestima, amor propio, auto-respeto, espejo y mundos interiores, narcisismo sano y moderado, son fórmulas que tratamos de inculcar a través de nuestro trabajo pedagógico y artístico, como requisito para acceder a la dignidad", continúa el maestro. En los últimos 19 años, muchos niños y adolescentes, en su mayoría de las zonas más pobres de la ciudad caribeña, han participado en los programas de la institución, quienes, según Restrepo, “han podido construir una nueva ética del cuerpo, ligada a búsquedas estéticas y artísticas, asociadas al acontecer contemporáneo de la cultura y de la vida social, política y económica” (Garcés, julio 20 de 2012).

- **La obra elegida: “Inxilio, sendero de lágrimas”**

La obra fue estrenada en el Coliseo Cubierto “El Campín” de Bogotá en diciembre 2010, en el marco de la conmemoración del Bicentenario de Independencia de Colombia. Contó con la participación de la Orquesta Filarmónica de Bogotá dirigida por el Maestro israelí Lior Shambadal, la soprano Sarah Cullins, 25 actores de Bogotá, 25 bailarines de “El Colegio del Cuerpo” y 150 personas víctimas del desplazamiento, originarias de todas las regiones del país. De acuerdo con sus creadores, “Inxilio es un homenaje a las víctimas del desplazamiento forzado en el país, a la diversidad cultural y lingüística” (El Colegio del Cuerpo).

Posteriormente, la obra fue presentada en el 2013 en Medellín, el marco de la conmemoración del Día Nacional de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado, en la Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín fue escogida como la sede de este evento puesto que el 40% de las víctimas registradas en Colombia proviene de la región de Antioquia, cuya capital es precisamente la ciudad de Medellín. En la obra, participaron 300 personas, entre las que se encontraban 150 víctimas del conflicto, bailarines de “El Colegio del Cuerpo” y bailarines independientes de otras zonas de la ciudad. Contó con la participación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad EAFIT y nuevamente de la soprano estadounidense Sarah Cullins. Es precisamente esta representación la que es objeto de estudio en este análisis.

En palabras de Álvaro Restrepo,

Es una obra que pretende sobre todo sensibilizar, llegarle al corazón de los espectadores, para decirles a los colombianos y al mundo en general —porque pienso que el tema del desplazamiento, del éxodo, de las migraciones es la historia de la humanidad— que es un problema que nos toca a todos, que no podemos verlo como algo que les pasa a los otros, sino que le está pasando a una parte del cuerpo de Colombia. Pienso que el cuerpo de Colombia somos todos, somos interdependientes, somos corresponsables y esto es parte de lo que la obra quiere tocar como mensaje, como reflexión (Toledo, marzo 13 de 2012).

- **Público original para el cual fue creada la obra :**

Más de 4.000 personas asistieron a la presentación de “Inxilio, El sendero de lágrimas” en Medellín, entre los que se encontraba el Presidente colombiano Juan Manuel Santos, quien tuvo una importante intervención en la parte inicial de la puesta en escena, caminando descalzo y encabezando el desfile de víctimas por la alfombra VIP (que en esta ocasión significaba “Víctimas le Importan al País”). Además de varios ministros del gabinete presidencial, entre los asistentes también se encontraba el entonces Gobernador del Departamento de Antioquia, Sergio Fajardo; la Directora de la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas, Paula Gaviria; Bruce Mac Master, Director del Departamento para la Prosperidad Social, entre otros asesores presidenciales.

- **Fecha y lugar de la *première*:**

La obra fue estrenada en el Coliseo Cubierto “El Campín” de Bogotá en diciembre 2010, en el marco de la conmemoración del Bicentenario de Independencia de Colombia.

- **Descripción de la trama:**

De acuerdo con la descripción que realiza Manuel Toledo para el periódico BBC Mundo:

La pieza, que incluye a dos mujeres vestidas como si fueran vírgenes salidas de un icono, comienza con una "escultura de sonido" creada por el artista colombiano residente en Londres, Oswaldo Maciá, en colaboración con el compositor minimalista británico Michael Nyman, basada en grabaciones de llantos recopiladas por Maciá en archivos de diferentes partes del mundo. En una pantalla se proyectan imágenes de la ceremonia original en Bogotá y luego aparecen detalles cada vez más cercanos de cuadros del pintor y arquitecto colombiano Leopoldo Javier Combariza, mientras se escucha la Sinfonía de las Lamentaciones del compositor polaco Henryk Górecki (Toledo, marzo 13 de 2012).

Según su director Álvaro Restrepo,

[...] fue nuestra intención pasar de algo muy concreto, como son esas masas al inicio, e ir a algo cada vez más microscópico: de lo cósmico, de lo macro, a algo muy íntimo y muy abstracto. De ese flujo de masas moviéndose en el escenario, vamos yendo a los individuos y de los individuos pasamos a cuestiones que son texturas, atmósferas; de ahí, a la escritura y finalmente a la palabra, que es cuando aparece al final esta reflexión de los indios cheroqui, donde se dice que “La paz será la ley”, que es el anhelo de nuestro país y del mundo (Toledo, marzo 13 de 2012).

- **Escenas:**

- **Escena 1: *Madre, dolor y muerte***

Canción: No hay música, hay sonidos.

Compositor: ---

Género: ---

Explicación del nombre propuesto: el vestuario hace resaltar aún más las formas femeninas de la mujer. Las caderas y senos anchos, símbolos de la fecundidad, permiten pensar en la figura de la madre. Además, todo su cuerpo está cubierto de rojo, lo cual tiene una carga simbólica muy importante asociada a elementos como la sangre y el dolor. La niña lleva consigo una luz encendida, lo cual transmite un sentido de esperanza; sin embargo, ella ya está cubierta de negro y cuando llega donde la otra mujer, ésta apaga su luz. Es como si el dolor y la muerte se unieran para acabar con cualquier rastro de esperanza. Una madre que mata a sus hijos o que se resigna a verlos morir. Esta mujer también podría ser el símbolo de las madres en Colombia, o de la misma tierra que los engendra para luego verlos morir, en un país borroso y desdibujado como el de la tela que muestra al inicio de la obra.

- **Escena 2: *Sombras anónimas***

Canción: No hay música, hay sonidos.

Compositor: ---

Género: ---

Explicación del nombre propuesto: a pesar de que esta puesta escénica pretende darle visibilidad y reconocimiento a las víctimas que han sufrido las consecuencias del conflicto armado, éstas permanecen ocultas en la sombra, el único personaje visible y por ende diferente, es el Presidente. Vestido de blanco, símbolo de su proceso de paz, recibe de manos de la niña una cartulina que bien podría ser una “factura” por los hechos acontecidos en el país.

- **Escena 3:** *El círculo de la verdad y de las víctimas.*

Canción: No hay música.

Compositor: ---

Género: ---

Alrededor de la mujer de vestido rojo se forma un círculo con mesas sobre las cuales hay pequeñas estructuras que parecen ser de madera. Varios hombres y mujeres vestidos de blanco suben y permanecen de pie sobre estas estructuras y luego toman asiento. El personaje de color rojo con las manos puestas sobre su falda sale del círculo. Se escucha una voz pronunciando las siguientes palabras:

Esta ceremonia ha congregado hoy aquí a un grupo de colombianos y colombianas que hemos sufrido en carne propia los estragos del conflicto armado. Queremos por medio de este acto simbólico decirle al mundo que nuestro país está decidido a voltear la página de la violencia y acabar con esta guerra fratricida que tanto dolor y tantas heridas le ha causado al cuerpo de nuestra sociedad. Y hemos querido hacerlo a través de la danza, la música, la poesía; el arte como lenguaje universal del espíritu humano nos ha servido hoy para hablar de nuestro sufrimiento, para conmovernos colectivamente, para pedirle a nuestros compatriotas y a la comunidad internacional que no nos dejen solos, para que entendamos que nuestra condición de víctimas nos hermana con una sociedad que en su conjunto también ha sido víctima.

Explicación del nombre propuesto: cada personaje representa un grupo social, civil o cultural de víctimas que se ha visto afectado por el conflicto armado en Colombia. Sus discursos, aunque individuales, unidos configuran el discurso que respalda la política de Paz del gobierno Santos, validando así su presencia en el centro del círculo y de la puesta en escena.

- **Escena 4:** *La Madre*

Canción: No hay música.

Compositor: ---

Género: ---

Explicación del nombre propuesto: en esta escena los personajes que antes callaban ahora tienen voz propia. La mujer del vestido rojo, se quita el velo y deja ver su rostro, puede ver y a su vez puede ser mirada. Podría ser la representación de un país que se atreve a mirarse a sí mismo a través de la verdad, para reconocer su historia y las víctimas que ha dejado en el camino. La mujer de rojo es como una gran madre, como la tierra que

conforma este territorio que ve partir a sus hijos. Detrás suyo caminan los sobrevivientes, los hijos que todavía quedan, envueltos en el dolor de sus propias historias.

- **Escena 5: Senderos de unión**

Canción: Sin identificar

Compositor: ---

Género: Música sinfónica

Explicación del nombre propuesto: antes sus rostros estaban cubiertos y caminaban entre sombras, después sus voces, historias y cuerpos salieron a la luz. Ahora se reconocen como iguales, les interesa mantenerse unidos y establecer un vínculo con aquel que tienen cerca. Tal y como sucede con las organizaciones de víctimas, hay un sentido de colectividad que los impulsa a agruparse, permanecer unidos e integrar a aquellos que han pasado por situaciones similares para continuar su camino.

- **Escena 5: Búsqueda e historias**

Canción: "Sinfonía de las lamentaciones"

Compositor: Henrycki Gorécki

Intérpretes: Sarah Cullins. Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT

Género: Música sinfónica

Explicación del nombre propuesto: los personajes siempre están caminando de un lado a otro como tratando de encontrar o de entender algo. El ritmo siempre es el mismo; sin embargo, cuando éste se rompe y los bailarines entran en el círculo rojo, hay un sentimiento de angustia claramente expresado en sus rostros, sus movimientos son diferentes, con más fuerza y desgarró, como si a través de sus cuerpos contaran las historias que hay detrás de cada víctima.

- **Escena 6: Los hijos entregados a la guerra**

Canción: "Sinfonía de las lamentaciones"

Compositor: Henrycki Gorécki

Intérpretes: Sarah Cullins. Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT

Género: Música sinfónica

Explicación del nombre propuesto: cuando la mujer de rojo está en el centro del círculo, nadie entra, todos se quedan alrededor mirando sus acciones, las cuales proyectan un nivel significativo de autoridad y respeto. Por otro lado, cuando vemos a las personas desnudas acostadas sobre el escenario, es posible pensar en los hijos que se fueron con la guerra, aquellos a los que lloran los personajes de capas rojas; sin embargo, ellos ya están en otro plano rodeando a la muerte, que se contorsiona a medida que éstos se visten de blanco y empiezan a vivir de nuevo por medio del movimiento.

- **Escena 7: Vida ¡Movimiento!**

Canción: “Sinfonía de las lamentaciones”

Compositor: Henrycki Gorécki

Intérpretes: Sarah Cullins. Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT

Género: Música sinfónica

Explicación del nombre propuesto: la muerte entra de nuevo, acaba con el movimiento y por ende, con cualquier rastro de vida. Los cuerpos vuelven a quedar quietos sobre el suelo; sin embargo, poco a poco se incorporan, intentan levantarse. Se apoyan entre sí para generar movimiento y encontrar vida de nuevo.

- **Escena 8: Encuentros**

Canción: “Sinfonía de las lamentaciones”

Compositor: Henrycki Gorécki

Intérpretes: Sarah Cullins. Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT

Género: Música sinfónica

Explicación del nombre propuesto: las personas vestidas de blanco sólo interactúan entre sí, nunca intervienen en los movimientos de los otros personajes vestidos de negro. Son dos planos y mundos diferentes: uno el de los muertos y otro el de los que sufren por su ausencia. Las víctimas vuelven a intervenir mostrando al público los mensajes escritos sobre sus telas rojas, mientras las personas de blanco observan desde lejos. A pesar del acto simbólico queda la sensación de que las víctimas cumplen un papel secundario e intervienen como elementos de soporte, para generar volumen visual o para cargar con los elementos escenográficos.

En la escena final, la mujer de rojo y la de negro por fin se encuentran en el escenario, cruzándose en medio de las personas vestidas de blanco. Es un acto simbólico que se podría entender como una forma de reconciliación entre dos entes, que aunque están ligados entre sí, nunca se miran ni se cruzan. Este encuentro en medio de los seres que se fueron, pero que permanecen vivos con sus movimientos, y por extensión en las acciones de quienes trabajan por su memoria, resume el planteamiento de la obra como una apuesta por el reconocimiento, la verdad y la paz.

Finalmente, cabe anotar que el cierre de la obra con la intervención del Presidente Santos cubierto por una de las telas rojas, permite dos lecturas completamente opuestas: la primera es que se asume como símbolo del gobierno colombiano, responsable de los diversos hechos que ha convertido en víctimas a la sociedad colombiana; la segunda, es que indolentemente se cubre con el dolor de las víctimas para sacar adelante sus políticas

de gobierno con relación al proceso de paz. En cualquiera de los dos casos, queda la sensación de que esta intervención sobra y alarga innecesariamente la obra con un final sobrepuesto. En el análisis del conflicto presente en la obra, volveremos más en detalle sobre la implicación y el significado políticos de esta participación del Presidente en la obra.

- **Escenografía:**

La escenografía es bastante sencilla y consta principalmente de un gran espacio por el que desfilan las 300 personas que hacen parte de la puesta en escena, las cuales llevan consigo pedazos de telas rojas, a veces tapetes para VIP, a veces utilizadas como frazadas, que ayudan a recrear y dar sentido en diferentes momentos de la obra. Otro elemento de la escenografía son las estructuras de madera sobre las cuales se sientan las víctimas al inicio de la obra. Pero casi todo el desarrollo de “Inxilio” se sustenta sobre el trabajo corporal de sus integrantes, sin mayores elementos en escena, además de los citados.

- **Música y estilos:**

Hay muchas escenas que transcurren sin música, en completo silencio o con sonidos de lamentos y sollozos, aumentando la carga dramática de la obra. Casi en la mitad de su desarrollo, inicia la música con la participación de la Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT, y la soprano estadounidense Sarah Cullins, quien interpreta la “Sinfonía de las lamentaciones” del compositor polaco Henrycki Gorécki. Esta partitura para orquesta y soprano, escrita en 1976, se divide en tres movimientos. Las coloraciones del primer movimiento - *lento, sostenuto tranquillo ma cantabile* - hacen alusión a un lamento que data del siglo XV; el segundo movimiento, *lento e largo*, contiene frases escritas sobre el muro de una prisión de la Gestapo en Zakopane. En ellas, su autora, la niña Helena Błażusiak, pide la intercesión de la Virgen María. El tercer movimiento, *lento, cantabile-mplice*, reproduce una canción folclórica escrita en un dialecto polaco (Wikipedia). La música va muy de la mano con lo que se cuenta en escena, generando atmósferas de angustia, ingravidez y esperanza en diversos momentos a medida que ésta transcurre.

- **Instrumentos:**

Aunque la música es en vivo y hay instrumentos musicales, éstos no intervienen en las acciones de los personajes. Son importantes para la creación de los ambientes que se requieren en cada escena, pero no para la interacción o creación de acciones en las mismas.

- **Movimientos o estilos de danza:**

Con excepción de los fragmentos destinados a la danza, toda la obra maneja movimientos lentos y pausados, en un caminar constante que no cesa. Por lo general, los movimientos de los personajes son muy sutiles, trasladando la acción física a un plano simbólico. Más allá de la ejecución o destreza corporal se evidencia un interés por manejar los cuerpos como mecanismos de representación y construcción de sentido, en relación con el espacio, grupo y contexto.

Esta puesta escénica se desarrolla en su totalidad con movimientos de danza contemporánea; no hay otros géneros o intervenciones, éste es el único estilo presente en los momentos de danza.

- **Bailarines:**

En la obra participan 300 personas, de las cuales 150 son víctimas del conflicto armado, principalmente de la región antioqueña; el grupo restante está conformado por el núcleo profesional de “El Colegio del Cuerpo” de Cartagena de Indias y por bailarines independientes de Medellín, jóvenes hombres y mujeres con diferentes rasgos culturales entre sí.

- **Iluminación:**

La iluminación es sutil, no tiene grandes cambios o variaciones. Por lo general maneja grandes zonas de oscuridad y medios tonos. Sólo en contadas ocasiones la luz es fuerte, dura e intensa. Cabe anotar que las víctimas vestidas de negro que caminan al inicio y aparecen de nuevo al final de la obra permanecen en penumbras, la luz pocas veces ilumina sus rostros o se focaliza fuertemente en sus cuerpos, siempre es algo muy tenue y sombrío.

- **Vestuario:**

Hay tres tipos de vestuarios identificados en la obra:

1. El de las mujeres vestidas de rojo y negro: tiene un estilo barroco con faldones largos tipo tambor, corpiños y encajes que marcan exageradamente sus formas femeninas, con agujetas clavadas en la cabeza.

2. Bailarines: cubiertos con telas blancas y rojas. Generalmente bailan con el torso descubierto.
3. Círculo de la verdad: las personas que intervienen con sus discursos están vestidas con pantalón y camisas blancas de manga larga con bordados a la altura del pecho.

- **Humor:**

La obra carece completamente de humor o elementos que induzcan la risa. Por el contrario, todo está dispuesto para generar un estado permanente de dolor, ausencias, reflexión y silencio.

- **Poesía:**

Más allá de los movimientos expresados a través de la danza, son los elementos poéticos presentes de principio a fin los que dan sentido a “Inxilio”. Aunque éstos pueden ser objeto de múltiples interpretaciones y significados, su secuencialidad y la reiteración de ciertas figuras permiten la construcción de una lectura, que si bien puede ser discordante en puntos específicos, es común y coincide con el sentido general de la obra. Algunos de los elementos poéticos de mayor fuerza son:

- La mujer vestida de rojo como símbolo de la madre, la tierra, la nación. Su cuerpo (nuestro territorio) carga con las heridas que se ha hecho a sí mismo. Los alfileres que lo atraviesan están ahí recordando el dolor de sus historias.
- La mujer de negro como símbolo de la muerte, que se contorsiona a medida que los cuerpos tirados sobre el suelo empiezan a moverse y a vivir. En este mismo sentido, aparece el movimiento como camino y forma de vida. Lo cual también se ve reflejado en las víctimas vestidas de negro que nunca se detienen y siguen caminando (viviendo) con el recuerdo de sus seres queridos y la búsqueda por la reivindicación de sus derechos. Vida a través del movimiento.
- Las capas rojas que las personas vestidas de negro cargan de un lugar a otro, pueden ser el símbolo del territorio del que han sido despojados, y de las historias, muertos y dolores que cargan consigo.

- **Personajes:**

Hay tres tipos de personajes que merecen ser analizados:

- Desplazados: en contadas ocasiones se alcanzan a ver sus rostros. Sus cuerpos parecen sombras que se escurren en medio del silencio, no tienen voz, sólo al final pronuncian unos cuantos sonidos para llamar la atención del público. Cuando están en escena siempre están en movimiento, con un paso lento pero constante. Aunque a través de “Inxilio” (el camino interno de los millones de desplazados de este conflicto) se pretende reivindicar su protagonismo en la historia del país, en el desarrollo de la obra estos personajes se perciben anónimos, casi ausentes, como una marea de sombras.
 - Círculo de la verdad: las personas que participan en este círculo son las caras visibles de las víctimas que caminan entre sombras. Sus cuerpos cumplen una función física que les permite el “estar ahí”, de pie, mientras el discurso se escucha en *off*, por fuera de ellos mismos. A diferencia de los otros, están vestidos de blanco, símbolo de la paz. Dado que se encuentran alrededor del Presidente Santos, se genera cierta imagen de apoyo a su política de paz y al arte como forma de acercamiento al postconflicto.
 - Mujer de rojo y mujer negro: ambas mujeres generan un ambiente antagónico, siempre están en lugares opuestos del escenario y sólo al final se cruzan en el centro del círculo, generando una especie de reconciliación y encuentro entre las esferas que cada una representa. La mujer de rojo evoca la imagen de una gran madre asociada al concepto de Nación.
- **Diálogos (o lenguaje hablado):**

Aunque los personajes no interactúan con diálogos entre sí, hay discursos, reflexiones y testimonios que intervienen en la obra como parte del sonido general del montaje.

- **Relación de la obra con el título:**

En palabras de Jiménez García,

De entrada, el título de la pieza nos sitúa en la problemática de la exclusión, puesto que se trata de un neologismo que designa la situación de quienes han sido desalojados de su lugar de origen. En palabras de Restrepo, “Inxilio” es un homenaje a las numerosas personas — alrededor de 4 millones¹³¹— que en nuestro país han debido dejar sus tierras y que se encuentran en una situación de “exilio dentro de su propio país” (Jiménez, enero-diciembre de 2013).

¹³¹ Como vimos en el capítulo 2, estas cifras alcanzan ya los 8 millones de desplazados.

- **Espacio:**

En “Inxilio” el espacio siempre es compartido. Los personajes se distribuyen en grupos para coordinar sus acciones; los únicos que actúan de manera independiente son las mujeres de rojo y negro. Así,

La obra enfatiza el espacio colectivo, no el espacio individual. No obstante, es evidente que los seres que pueblan el espacio abierto por “Inxilio” realizan actos que remiten a lo común, en los distintos sentidos en los que se declina esta palabra: lo común como lo ordinario, lo parecido, lo cotidiano, lo idéntico, lo compartido (Jiménez, enero-diciembre de 2013).

Las acciones más importantes tienen lugar dentro del círculo rojo, un espacio que en el transcurso de la obra “irá adquiriendo la significación de un territorio, es decir, de un lugar ocupado por los sujetos de una comunidad. Sus cuerpos están allí reunidos porque, más allá de su presencia singular, comparten algo” (Jiménez, enero-diciembre de 2013).

- **Datos del DVD:**

No es una obra para DVD como tal, es una grabación de un programa de televisión, emisión que realizó en vivo el canal regional Teleantioquia el día del evento en Medellín. Así, es importante subrayar que el material que se tomó como referencia para su análisis corresponde a la emisión televisiva, por lo cual hay una intervención que delimita la mirada sobre la obra. Sólo es posible acceder a los registros y planos que deliberadamente se escogieron en ese momento, dejando por fuera elementos que pueden ser valiosos para su revisión global.

6.2.6 Danza contemporánea: “El Ajuar” de la coreógrafa española Teresa Nieto, Teresa Nieto en Compañía

- **Reseña de la coreógrafa: Teresa Nieto**

En la danza no hay manera de esconderse.... no hay forma de engañar (Nieto, diciembre 14 de 2013).

Bailarina, coreógrafa y directora nacida en Tánger (Marruecos) en 1953, Teresa Nieto ha desarrollado su carrera en diferentes ámbitos, que abarcan la interpretación como bailarina y actriz, la creación coreográfica, la dirección de escena y la docencia. A lo largo

de su trayectoria profesional, ha colaborado con destacadas formaciones, como el Ballet Nacional de España, el Ballet Nacional de Paraguay, la compañía de Antonio Canales, "Aracaladanza", "Larumbe Danza" y la Compañía Flamenca Rafael Carrasco, entre otras. En el año 1990 fundó "Teresa Nieto en Compañía". Fue galardonada con el Premio Nacional de Danza en 2004 y con el Premio Villa de Madrid en 2007, Premio Villa de Madrid 2007; y cuenta en su haber con 7 Premios Max de las Artes Escénicas, dos de ellos a la Mejor Coreografía por "De cabeza" y "Tacita a tacita" (El Norte de Castilla, marzo 9 de 2016).

- **Obras:**

- 1990: "Danza Breve"
- 1991: "Dos veces breve"
- 1991: "Calle del Cordón"
- 1992: "Mano a Mano"
- 1992: "Patio de Luces"
- 1993: "Tórtola"
- 1994: "La Mirada"
- 1994: "La Ausencia", para la Compañía Flamenca de Antonio Canales.
- 1996: "Picasso Flamenco", para la Compañía Escena Flamenca.
- 1996: "Arrieritos somos", espectáculo de creación conjunta con varios bailarines y coreógrafos, del que surge la compañía "Arrieritos".
- "Catedral Secreta", para el Ballet Nacional de Paraguay
- 1997: "La Diosa en nosotras", para la Compañía Flamenca de Belén Maya.
- 1997: "Ande yo caliente..." (Compañía Arrieritos)
- 1998: Participa en la creación de "Estado Hormonal", Premio ADE 1998 al mejor montaje coreográfico.
- 1998: "El último café"
- 1998: "A pedir de boca"
- 1998: "Isla"
- 1999: "Paco Suárez", espectáculo flamenco "Orestes en Lisboa".
- 1999. "Todos los gatos son pardos". Con la pieza titulada "No me quiero dormir", 2º premio del Primer Certamen de Coreografía del Festival Flamenco de Jerez y Teresa Nieto Mención Especial del Jurado a la Mejor Bailarina del Certamen.
- 2000: "Fa-dos"
- 2000: "Espacio y solitos"
- 2000: "Tánger"

- 2000: Para la Compañía "Aracaladanza", la pieza que abre el espectáculo "Maletas".
- 2001: "Diario de un abrigo"
- 2002. Coreografía "¿Dudo?", para la Compañía "Larumbe Danza".
- "Mareas", en colaboración con Florencio Campo, para el Ballet Nacional de España, bajo la dirección de Elvira Andrés.
- 2002: "Operación Salmorejo" para el Festival "A pedir de boca"
- 2003: Colabora con el Centro Coreográfico del Caribe (Santo Domingo) creando la pieza "Consuelo"
- 2003: "Entablao"
- 2004: "Solipandi"
- 2004: "Oh solo mío"
- 2005: Intérprete en "El eterno retorno" con la bailaora Rocío Molina. Dir. Pepa Gamboa.
- 2006: "Ni pa'lante ni pa'tras"
- 2007: Dirige el espectáculo "Del amor y otras cosas" de Rafaela Carrasco.
- "Se ruega puntualidad", propuesta colectiva integrada por nueve coreógrafos-intérpretes madrileños que incluyen a Mónica Runde y Carmen Werner.
- 2008: "De cabeza"
- 2009: "La mirada"
- 2010: "Tacita a tacita"
- 2011: "Petí Comité"
- 2013: "El ajuar"
- 2015: "Las 4 Estaciones"

- **Premios:**

- Premio ADE al mejor montaje coreográfico "Estado hormonal"
- Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid 2002
- Premio Nacional de Danza 2004
- Premio Max 2007 a la Mejor Intérprete Femenina de Danza
- Premio Villa de Madrid 2007: Antonio Ruiz Soler "Antonio" a la coreografía por "Ni pa'lante ni pa'tras"
- 2 premios MAX 2009: Mejor coreografía "De Cabeza" y mejor intérprete de danza femenino "Teresa Nieto".
- 4 Premios Max 2013 por "Tacita a tacita": Mejor espectáculo de danza, mejor coreografía, mejor intérprete femenina de danza (Teresa Nieto) y mejor intérprete masculino (Manuel Liñán).

- Premio de la Feria de Teatro y Danza de Huesca 2012, al mejor espectáculo de Danza "Petí Comité".

- **La obra analizada: "El Ajuar"**

"El Ajuar", según Teresa Nieto, es un lienzo coreográfico centrado en la figura de la mujer, que se inspira en una muestra de la pintora María Bueno, para hablar del pasado mirando al presente. Una coreografía cargada de recuerdos, que evoca el relevo del paso del tiempo, para recordar y seguir construyendo. Se trata de una puesta en escena que habla de vida, de los espacios, de los afectos y los cuidados. "El ajuar hoy en día, lo vamos construyendo, tenemos esa libertad de poder decidir tener algo que te va a marcar para siempre, que te va a acompañar. Ese ajuar, ese lienzo, poder ir escribiendo cada día tu vida" (Nieto, diciembre 14 de 2013).

- **Fecha y lugar de la *première*:**

"El Ajuar" se estrenó el 13 de noviembre de 2013 en el Teatro de la Abadía, como apertura del XXVIII Edición del festival internacional Madrid en Danza.

- **Descripción de la trama:**

"El Ajuar" no cuenta una historia lineal. La obra es un cúmulo de retazos en los que se pueden identificar escenas de la vida familiar y de las relaciones que se tejen en el universo femenino, especialmente entre madre e hija. También es una puesta en escena que habla del paso del tiempo, de los contrastes entre dos cuerpos que se encuentran en momentos opuestos de la vida, uno en plena madurez y otro en el ocaso de su carrera.

- **Escenas:**

- **Escena 1:** *Tiempo*

Canción: "Ceramic Dog – Bateau"

Intérprete: Marc Ribot's

Género: Instrumental - Electrónica

Explicación del nombre propuesto: el pasado mira desde lejos entre sombras. El tiempo es lento y aunque los movimientos de la bailarina más joven son pausados, se sienten llenos de fuerza. Mientras la mujer mayor se acerca, sus movimientos se detienen, como si la energía fuera disminuyendo. Esta imagen evoca el paso el tiempo, lento, casi imperceptible, los movimientos van siendo cada vez más pausados y hasta que el movimiento se detiene completamente.

- **Escena 2:** *Confesiones, contrastes*

Canción: “La Javanaise”

Intérprete: Madeleine Peyroux

Género: Música francesa

Explicación del nombre propuesto: lo que éramos, lo que somos. Se expresan los roles que se asumen con el paso del tiempo, lo que dejamos atrás y las nuevas formas del cuerpo. Lo que antes nos decía nuestra madre es lo que ahora decimos ante alguien más joven. El cuerpo ya no es el mismo. Mientras la otra bailarina realiza una muestra de danza contemporánea con flamenco, el personaje de la mujer mayor realiza movimientos pequeños, cortos, tímidos.

Posteriormente, cuando ambas están sentadas de espaldas al público, se genera una imagen con una carga simbólica muy fuerte. El cabello largo cubriendo la espalda firme y musculosa de la mujer joven, en contraste con la espalda de la mujer mayor, cubierta de pliegues y arrugas, con el paso de los años al descubierto.

- **Escena 3:** *Estamos de viaje*

Canción: “Le Vent”

Intérprete: René Aubry

Género: Música francesa

Explicación del nombre propuesto: el movimiento de sus cuerpos sugiere que ambas se encuentran sentadas en un vehículo como pasajeras, tal vez representando un viaje a través del tiempo y las situaciones que se hacen evidentes a lo largo de la obra.

- **Escena 4:** *Lazos, herencia, tradición y familia*

Canción: “Journey 1”

Intérprete: Max Richter

Género: Instrumental

Explicación del nombre propuesto: el abanico es un elemento representativo de la cultura y la tradición española, relacionado además con el baile flamenco, cuyos movimientos aparecen mezclados con la danza contemporánea en el baile de la mujer de cabello largo. En esta escena vemos como los movimientos de Sara, la bailarina joven, se ven de alguna manera marcados por los de la mujer mayor; aunque en la otra se sugiere cierta libertad, insinuada desde la juventud y la experimentación, éstos siempre terminan ligados a las formas sugeridas por la mujer de cabello corto, representando tal vez la influencia de las tradiciones o los lazos familiares en las acciones de las nuevas generaciones.

- **Escena 5:** *Cuerpo y Memoria*

Canción: “Scirocco”

Intérprete: René Aubry

Género: Instrumental

Explicación del nombre propuesto: a pesar del dolor y de las limitaciones que se van marcando en el cuerpo con el paso del tiempo, es claro que éste tiene memoria y vive a través del movimiento. Y aunque el cambio es inevitable, los cuerpos adquieren nuevas formas para continuar existiendo.

- **Escena 6:** *Insomnio*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Electrónica - Suspenso

Explicación del nombre propuesto: el sentido de esta escena no es del todo claro. Hay ciertos elementos que permiten intuir que ambos personajes tratan de dormir, pero hay algo que las inquieta y las hace moverse de manera permanente. De fondo se escucha el sonido de una máquina, que en ocasiones parece confundirse con un despertador.

- **Escena 7:** *Lazos familiares*

Canción: "Infra 2"

Intérprete: Max Richter

Género: Instrumental

Explicación del nombre propuesto: en esta escena se pone de manifiesto el poder de los lazos familiares y del deber ser en los roles femeninos que las mujeres asumen en sus diferentes tránsitos y situaciones de vida. La mujer del cabello corto tiene una fuerte carga maternal, y representa el poder de las tradiciones y las estructuras sociales sobre las nuevas generaciones representadas en la mujer de cabello largo, la cual expresa de manera constante el deseo de escapar de las obligaciones impuestas de generación en generación.

- **Escena 8:** *Maternidad*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Instrumental (piano)

Explicación del nombre propuesto: los personajes establecen una relación corporal que evoca el vínculo entre una madre y su hijo, tal vez sea un salto a la infancia o la proyección del rol que se asume cuando los padres envejecen. Los roles se intercambian y ahora es la mujer del cabello largo quien hace el papel de madre, cargando sobre su regazo a la mujer mayor, quien tararea una y otra vez canciones fragmentadas, recuerdos que toman vuelo y viene a ella, y se van sin avisar dejándola en el vacío, sin voz. Siempre se detiene asustada mirando hacia un punto fijo como si alguien la interrumpiera, tal vez sea el

presente que le dice que aquello que fue ya no está, y sólo queda ese presente chiquito, tímido y diminuto.

- **Escena 9:** *Des-encuentros*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Instrumental –guitarras

Explicación del nombre propuesto: ¿Quién soy? En esta escena el personaje mayor se reconoce a partir de sus vivencias e historias. Reconstruye lo que es a partir de lo que fue, de lo que su cuerpo siente, de los dolores que ha dejado en él el tiempo. Este reconocimiento es molesto, pues recuerda lo que hacía, lo que era y lo que ya no puede hacer como ante; por eso trata de huir, de parar, pero hay otra parte (en ella ¿afuera?) que a pesar del dolor y la desazón que trae consigo el paso de los años, la obliga a seguir moviéndose, a seguir intentándolo. Aunque en esta escena no hay diálogos, se siente como si la mujer de rojo dijera: “¡Bailo con lo que soy, bailo con mis penas, bailo porque sigo viva!”. Sin embargo, en los momentos de cansancio, otra voz aparece para gritar más fuerte “¿Qué esto? ¿Qué estoy haciendo? Esto ya no es para mí, quiero salir corriendo ¡Corro! ¡Alguien me detiene! Tiempo fuera, tiempo fuera de lo que soy, tiempo fuera de la vida”.

- **Escena 10:** *Espectadora*

Canción: “November”

Intérprete: Max Richter

Género: Instrumental

Explicación del nombre propuesto: en ocasiones esta escena se percibe como si ambas fueran la misma persona en tiempos y momentos diferentes. Aunque las dos bailan a la vez, la mujer de rojo la mira desde lejos como si supiera que su tiempo ha pasado, y que ahora es la otra la que debe destacarse, como una madre que cuida y sigue los pasos de su hija, acompañándola a recorrer un sueño.

- **Escena 11:** *Entre costuras*

Canción: “La Petite Cascade”

Intérprete: René Aubry

Género: Instrumental

Explicación del nombre propuesto: esta escena representa el ritual de la costura. Un espacio femenino y de encuentro, en el que se tejen historias y momentos de gran significado. Quizás cosiendo lo que hará parte del ajuar.

- **Escena 12:** *Nacimiento*

Canción: Sin identificar

Intérprete: Sin identificar

Género: Música francesa

Explicación del nombre propuesto: la mujer de cabello largo queda bailando sola sobre el escenario, sus movimientos son largos, pronunciados y expresan alegría. De alguna manera, da la impresión de estar viendo el vuelo de una mariposa que termina envuelta en un capullo. Como si la vida hubiera comenzado por el final con la sabiduría y experiencia de quien ya ha recorrido su propio camino, para disfrutar de un vuelo extraordinario con alas fuertes y resistentes, hasta entender que el vuelo terminó con la felicidad y tranquilidad de quien entiende y puede dejarlo ir.

- **Escena 13:** *Familia*

Canción: “La Marée Haute”

Intérprete: LHASA

Género: Música francesa

Explicación del nombre propuesto: la mujer de rojo aparece como la figura de la madre, siempre dispuesta a atender y recibir a su hija, mientras ésta explora y recorre llena de vida cada espacio de su existencia, de su escenario. Es libre de realizar las figuras que quiere, de contar su propia historia, pero siempre regresa al seno de su familia para recargarse, para llenarse de más, volver a su fuente para danzar con más fuerza.

- **Escenografía:**

Esta obra se desarrolla con pocos elementos, contando tan sólo con un par de asientos que intervienen eventualmente en algunas escenas. El elemento fundamental, sin embargo, es una gran tela de color blanco, la cual aparece de manera transversal en toda la obra, convirtiéndose en el elemento escenográfico más importante, puesto que a través de las diferentes escenas su función se transforma y adquiere diferentes sentidos que permiten la interacción de las bailarinas y la puesta en común del significado que se quiere transmitir.

- **Música y estilos:**

La música es un elemento especial en el desarrollo de la obra, puesto que cada canción marca el inicio y el final de cada escena; y permite además recrear la atmósfera necesaria para transmitir el sentido que se quiere en cada una de ellas. De igual manera, cabe anotar que la obra fluctúa entre la música instrumental-electrónica, las guitarras españolas y la música francesa.

Según Teresa Nieto,

Por un lado hay música creada para el espectáculo por Héctor González que es mi músico de cabecera, un colaborador de hace tiempo, aparte es el padre de mi nieta, con una sensibilidad muy en sintonía con la mía. Y luego como siempre, yo elijo música que me llega al corazón y que me sirve para contar. Es una banda sonora muy ecléctica, por un lado, hay electrónica que *a priori*, podría parecer que es una música muy fría y muy complicada, pero depende de cómo la uses, en que momento y para qué. Hay música de Madeleine Peyroux, una cantante canadiense maravillosa y una canción de Lhasa de Sela que todo el mundo conoce, es una cantante que murió hace muy pocos años de cáncer y a mí me emociona mucho escucharla. Hay música muy diversa, de Max Richter, un compositor de música electrónica; pero no es la música electrónica a la que estamos acostumbrados, es música con orquesta, violines, con un concepto y una base electrónica, con música que te llega al corazón. Luego, hay música de René Aubry, un músico francés que he usado mucho porque me llega al alma, son como pequeñas joyas, a lo mejor es sólo una guitarra, solamente un piano con una voz que te da una gran sensación de intimidad como si estuviera tocando ahí para ti (Nieto, noviembre 20 de 2015).

- **Instrumentos:**

No hay instrumentos musicales en vivo.

- **Movimientos o estilos de danza:**

En esta obra se pueden ver claramente dos tipos de danza: la contemporánea y el flamenco.

Como se mencionó anteriormente, los movimientos de los personajes ofrecen al espectador un marcado contraste durante el desarrollo de la obra. De esta manera, mientras Sara realiza movimientos alargados, llenos de fuerza y energía, los movimientos de Teresa son cortos, contenidos y sin grandes extensiones.

- **Bailarines:**

Toda la puesta en escena se desarrolla con dos bailarinas: Teresa Nieto, directora y coreógrafa de “El Ajuar”, y Sara Cano, bailarina de gran trayectoria en España. El protagonismo se comparte entre ambos personajes, los cuales ofrecen contrastes permanentes a través de roles que hablan del paso del tiempo, la maternidad y la familia. Dicho contraste se pone en evidencia desde diferentes aspectos. Desde las primeras escenas, ambas mujeres aparecen sentadas de espaldas al público, dejando ver las evidentes diferencias físicas entre una y otra; de igual manera, los movimientos fuertes y alargados de Sara contrastan con los movimientos cortos y en ocasiones tímidos de Teresa.

Sara Cano es bailarina y coreógrafa con estilos que van desde la danza contemporánea, la danza española, el folclore y el flamenco. Graduada en Coreografía e Interpretación de Danza Contemporánea por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid. Como bailarina profesional ha formado parte de compañías como “La Gitana Cortés Company”, dirigida por Joaquín Cortés, Cruceta Ballet Flamenco, dirigida por Mariano Cruceta, Compañía “Gemma Morado”, “Malucos Danza”, dirigida por Carlos Chamorro, “Ibérica de Danza”, dirigida por Manuel Segovia y la Fundación “Antonio Gades”. Desde el 2008 forma parte de “Teresa Nieto en Compañía”, con la que ha estrenado los últimos trabajos de la coreógrafa: “La Mirada” (2009), “Tacita a Tacita”, “Veinte años en danza” (2010), “Petí Comité” (2011), “Al Mal Tiempo Buena Cara” (2012) y “El Ajuar” (2013), último espectáculo de la compañía, creado e interpretado a dúo junto a Teresa Nieto (Sara Cano Danza, s. f.).

- **Iluminación:**

La iluminación es importante como elemento de apoyo al significado atribuido a la tela en las diferentes escenas. Así, por ejemplo, se pasa de los tonos fríos a los cálidos, hasta llegar al blanco puro, creando sensaciones y significados diferentes.

- **Vestuario:**

Ambos personajes llevan el mismo vestuario, el cual consiste en un traje de pantalón largo, con cierre al cuello (cuello *halter*) dejando al descubierto al espalda y hombros de las bailarinas. Como ya se dijo, el traje de Teresa es de color rojo y el de Sara de carmín oscuro.

- **Humor:**

Hay algunos fragmentos de la obra que generan risas en el público; aunque hay momentos de tensión, cuando el personaje de Teresa habla de sus dolores y del rastro del tiempo en su cuerpo, el público se ríe en diversas ocasiones, tal vez porque lo que ella cuenta les resulta familiar o se vuelve algo tan exagerado que causa risa.

- **Poesía:**

En casi todas las escenas se crean imágenes poéticas generadas por el juego de contrastes que hay entre los roles de los personajes. Hay una oposición permanente que permite la creación de conceptos como tiempo, madre y familia, y es precisamente estos contrastes los que cargan de poesía y significado la puesta en escena.

- **Personajes:**

El punto de partida de “El Ajuar” es el contraste entre dos bailarinas en dos posiciones complemente opuestas. La primera, interpretada por Teresa Nieto, ya mayor, en el ocaso de su carrera profesional, con el peso de los años, ya en un cuerpo que no le permite moverse como antes; la segunda, una mujer joven, llena de vida, con un cuerpo musculoso y lleno de vitalidad que le permite explorar diferentes movimientos y estilos de danza. Sin embargo, la relación entre estos personajes permite ahondar en entrañas más profundas, para indagar por otro tipo de conflictos ligados también al tiempo, como las herencias familiares, el rol de la maternidad o el matrimonio.

- **Diálogos (o lenguaje hablado):**

Hay diversas escenas en donde el personaje de Teresa pronuncia varias frases al público, a Sara y hacia ella misma. Cabe anotar, que a diferencia de ella, Sara no pronuncia palabra alguna, toda su expresividad es corporal y gestual.

En palabras de Teresa Nieto,

Yo hablo en escena porque tuve esa necesidad, durante los ensayos me salió y pensé que no lo iba a hacer en el escenario, pero todo el equipo que tenía alrededor me dijo "sí, lo tienes que decir, tienes que decir eso". Hablo con el público y le cuento. Porque llega un momento que tienes tan claro lo que quieres expresar, a veces el cuerpo no te sirve y necesitas dirigirte al público directamente y contarle "yo antes bailaba grande, pero ahora bailo pequeño porque me duele todo, por la mañanas aquí" y luego lo bailo. Pero a veces la palabra es necesaria, cada vez noto más que necesito la palabra, aunque sea una frase, para decir "yo antes tenía el pelo largo y ahora ya no lo tengo", aunque sólo sea eso, pero ya con eso estás contando muchísimo (Nieto, noviembre 20 de 2015).

- **Relación de la obra con el título:**

En la tradición hispana el ajuar hace referencia al conjunto de elementos (ropa, enseres, mobiliario) necesarios para un acontecimiento familiar de gran trascendencia como el matrimonio, la llegada de los hijos o la muerte. Por lo general, su preparación está a cargo de las madres o mujeres de la familia. Así, alrededor del ajuar se tejen rituales que hablan de tradiciones, lazos y generaciones que van cambiando con el paso del tiempo; historias que a su vez se ven reflejadas en diversos cuadros a lo largo de la puesta en escena.

- **Datos del video:**

Grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo, 16 de noviembre de 2013.

6.2.7 Flamenco: “Lo real”, del coreógrafo español Israel Galván

Nuestro principal postulado en esta sección es que creemos que el pueblo gitano andaluz ha encontrado en el flamenco una forma de expresar su dolor ante la segregación de la cual ha sido objeto desde sus orígenes. El flamenco sería entonces una expresión del *quejío* del pueblo gitano andaluz. Para tratar de confrontar nuestra premisa, elegimos en un primer momento al sevillano Israel Galván, una muy moderna y actual expresión del flamenco contemporáneo, para entrevistarle, y hacer el análisis de su obra “Lo real” (2013)¹³², siguiendo el principio hasta aquí planteado de relacionar una entrevista al análisis de la obra. Sin embargo, por más que buscamos una entrevista con él, en aras de obtener también la obra completa en su mejor calidad, esto fue imposible.

Otra pieza que nos parecía interesante estudiar es “Camelamos Naquerar”, coreografiada por Mario Maya, nacido en el Sacromonte granadino, sobre un texto del poeta también oriundo de Granada José Heredia Maya, que habla de la rebelión del pueblo gitano. Esta es una obra icónica del repertorio tradicional del flamenco andaluz, y data de 1976. El problema fue que es tan difícil de obtener como “Lo real”, aunque por otras razones. De las dos obras pensadas, pues, solo se consiguen fragmentos, no existen enteras en internet.

Por esta razón, esta última sección dedicada al flamenco es diferente de las anteriores, y proponemos otro acercamiento metodológico. Se hicieron varias entrevistas sobre el flamenco a profesores, artistas, coreógrafos, bailarines y cantaores, entre ellas a la gran coreógrafa y bailarina Eva Yerbabuena y a los directores de la compañía Mula & Palmero, Antonia Mula e Iván Palmero, importantes representantes del flamenco andaluz y particularmente de Granada. Ninguno tenía una obra que fuera pertinente para nuestros argumentos pero evidentemente sus respuestas han servido para ilustrar nuestro propósito principal a lo largo del texto.

Entonces, en vez de proponer un análisis técnico como se hizo con las demás obras, quisiéramos abordar nuestra cuestión desde una mirada histórica del origen del flamenco, para tratar de responder a nuestro propósito, en un análisis más extenso que los anteriores, que ocupará la última parte de este capítulo.

¹³² Para ver un fragmento de la obra: https://www.youtube.com/watch?v=zYI1_1Gy_iE

6.3 Análisis político del conflicto

Esta última sección del capítulo consiste en analizar cómo han resuelto los coreógrafos seleccionados el tratamiento del conflicto representado, cómo gestionaron estos artistas la puesta en escena y cómo ha sido la transformación creativa del conflicto.

Recordemos entonces. Los conflictos y sus “víctimas” son: los hombres y las mujeres en su soledad y desamor; la falta de reconocimiento a los inmigrantes africanos; la exclusión de los bailarines árabes en Francia; la libertad, hecha metáfora en los cuerpos de bailarines en condición de discapacidad motriz; los desaparecidos y víctimas del conflicto armado colombiano; el envejecimiento del cuerpo de las bailarinas y su relevo; y finalmente la exterminación de los gitanos.

6.3.1. El conflicto puesto en escena

Pina Bausch: *la soledad del alma*

“Café Müller” fue creada en 1978 como una pieza de cámara para dos parejas y una figura solitaria que se arroja con inmensa tristeza a los muros del fondo del escenario. Pina Bausch no tenía pensado bailar en esta obra, había designado a otra bailarina para interpretar este papel. Pero el día del ensayo la bailarina no estuvo presente y Pina tuvo que asumir el rol para mostrar lo que esperaba. Fue tan bello que los bailarines le pidieron que ella lo interpretara. Y el resultado es una de las pocas piezas donde se le ve bailar. La bailarina encarna con suma delicadeza una fantasmagórica y ciega presencia, una sonámbula figura que nunca se conecta con los demás. Despeinada, con sus costillas visibles, flaca, triste, descalza, en camisa de noche, buscando a tientas una salida que nunca halla, todo en Pina es de una hermosa fragilidad.

En otro plano, una pareja que se une, se desune, otro hombre los vuelve a juntar, el hombre la suelta, ella se le aferra... repiten estos movimientos hasta el agotamiento, en una terrible alegoría de la imposibilidad del hombre de conservar a una mujer en sus brazos y de la imposibilidad de ella de vivir sin la presencia masculina. La ruptura se reproduce incansablemente, hasta el infinito.

El conflicto puesto en escena es pues la soledad, silenciosa y aguda, representada tanto en Pina como en cada uno de los intérpretes. La soledad en todas sus formas: social, de grupo, femenina y masculina, el desgarrar que provoca una ruptura amorosa. El miedo a afrontarla y a sentir su peso en el silencio de la cotidianidad. El dolor al sentirla, como consecuencia inevitable de algo que no pudo ser. La angustia al vivirla en cada acción y pensamiento. Simplemente está ahí, como consecuencia —y no como decisión—, acción y

resultado de diversas historias, propias y ajenas, que se entretajan para convertirla en realidad y presente. La soledad, que también se encarna en otra mujer, con peluca y tacones rojos, que entra y sale frenética del escenario. Nunca interactúa con los otros. Aunque ella es consciente de la presencia de todos, los demás nunca la ven.

Esta es la descripción que hace Pina Bausch de “Café Müller”, en una libre asociación de ideas:

Un lamento de amor. Recordar, moverse, tocarse. Adoptar actitudes. Desvestirse, enfrentarse, invadir el cuerpo del Otro. Buscar lo que se ha perdido, la proximidad. No saber qué hacer para gustarse. Correr hacia las paredes, arrojarse, chocar contra ellas. Derrumbarse y levantarse. Reproducir lo que se ha visto. Atenerse a los modelos. Querer convertirse en uno de ellos. Ser despreciado. Abrazarse. *He is gone*. Con los ojos cerrados. Ir el uno hacia el otro. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Apartar los obstáculos. Dar espacio a la gente. Amar (Hogue, 1992, p. 69)¹³³.

Como muchas de sus coreografías, “Café Müller” es una historia sobre el silencio, la soledad y el desencanto. De acuerdo con Carolina de Pedro Pascual, editora de la revista española “Danza Ballet”:

Bausch deja una triste sensación de soledad, contagiando angustia y desgarro. “Café Müller” es pura tristeza, cuarenta y cinco minutos de pura melancolía. [...] Con los ojos cerrados y en medio de un salón vacío de calor humano, pero con sillas esparcidas por toda la escena, su imagen es la viva presencia de un ser humano solo, abandonado y desamparado. Los otros personajes son interpretados por artistas de la Tanztheater Wuppertal [...] Realizan una magnífica puesta en escena en la que recrean una pareja que transmite, en su frenética unión, exasperación, desesperación, temor, el terrible temor de sentirse solos, abandonados a sí mismos, a su frágil necesidad de caricias y sobre todo de amor. Celebran su vínculo, a través de desesperados movimientos en cadena de repetición constante, conducidos al ritmo de su entrecortada y agitada respiración. [...] La escenografía consta de muchas sillas vacías y esparcidas por todo el escenario y una puerta giratoria, en la que el personaje principal, Pina Bausch, en cierto momento queda atrapado, girando sin poder parar, como el dolor y la ausencia de satisfacción que expresa constantemente en su rostro y en sus movimientos (Pedro, septiembre 11 de 2008).

Jean-Paul Chabrier se imagina lo que Pina Bausch hubiera podido murmurar de haberse encontrado sola en un escenario. En un ensayo publicado en el 2010, justo después de la muerte de la coreógrafa, el escritor pone una Pina imaginaria en escena, sola ante su propia soledad. El falso monólogo que se inicia ante el público cuenta cuál fue la búsqueda de Pina por su propia gestualidad, alimentada de dolorosos recuerdos, que le ayudan

¹³³ Texto original en francés.

finalmente a encontrar su esencia y su gracia singular. Creemos que es tan acertado, tan cercano a lo que pudo —presumimos— haber sentido la gran coreógrafa al concebir “Café Müller”, que es pertinente integrarlo aquí.

Yo avanzaba como una ciega en su vida de pequeño pulgón. De todas formas, no comprendía nada a la vida. Pensé que era mejor bailarla o si no, no valdría mucho la pena. [...] Siempre corremos detrás del viento. Se salta, se acucilla. Te falta el aire, te asfixias. Se busca lo que no existe... ese sueño de acercarse a lo que es real, de ser, al fin, simplemente, en su cuerpo y de arrojarlo a la infernal aventura de la gravedad. La tortura de las leyes implacables de la gravitación. Esa espantosa atracción terrestre que nos clava, a cada segundo, al suplicio de la caída.

Me aprendí de memoria los gestos del silencio. Me tomó tiempo. Era mi manera de soñar. Y de ir, un poquito, hacia los demás. Eso no se hace en cinco minutos. Me imaginé que uno puede escribir con su cuerpo si se le deja bailar libremente, con sus piernas y brazos, con su cuello y su cabeza, con los ojos, la cadera, los tobillos y los pies, los codos y los hombros, todo, todo se puede escribir, la dulzura y la locura, el encierro o el horizonte, la lluvia o la nieve. [...] ¿No podríamos bailar, por ejemplo, el sentimiento de ausencia y el deseo de perderse, sin hacer trampa? ¿Y golpearse a la verdadera vida, a ese desastroso aturdimiento de estar fabulosamente vivo, en movimiento? (Chabrier, 2010, pp. 22, 23, 24)¹³⁴.

6.3.2 El conflicto puesto en escena

Georges Momboye: *demasiado africano para algunos, no lo suficiente para otros*

Georges Momboye nace en el seno de una familia noble en Costa de Marfil: la Sociedad de las Máscaras *Gla*, un sector tradicional de la aristocracia marfileña que podría compararse a un Estado moderno, con sus ministros, policía y sistema educativo definidos. Esto hace que el joven Georges cargue con una enorme responsabilidad: es él quien deberá asumir, cuando muera su abuelo, el jefe del clan, la dirección de esta peculiar asamblea y ser el portador de los valores tradicionales de su pueblo. Sobre todo porque el nombre que le ha sido asignado por sus ancestros es el de “Momboye”, el protector, el baobab, el último recurso¹³⁵. Después de pasar por muchos sufrimientos y por un exigente rito de iniciación, el muchacho está listo.

Pero él lo que quiere es bailar. Así que apenas tiene la oportunidad, deja la aldea natal para irse a la capital, e inicia clases de danza. Su progresión es fulgurante: viaja a los Estados Unidos, donde es alumno en la Compañía de Alvin Ailey. Después de esta

¹³⁴ Texto original en francés.

¹³⁵ Ver más detalles en la entrevista a Georges Momboye realizada por la autora, Anexos página 3.

formación llega a Francia, donde intenta hacerse un espacio en el horizonte coreográfico de la naciente danza contemporánea francesa; sin embargo, es rechazado por opiniones sectarias que lo excluyen de lo contemporáneo, encasillándolo en “lo africano”. Lo curioso es que el joven bailarín es también marginado del mundo de la danza africana por no ser “lo suficientemente tradicional”. Demasiado africano para algunos, no lo suficiente para otros.

Su lucha ha sido, pues, encontrar su propio estilo dancístico, africano y europeo a la vez. Romper etiquetas culturales, reconociéndose hijo de un *melting pot* universal.

Tal vez eso explique por qué a veces soy mal comprendido, cuando dicen que soy demasiado africano; porque voy a buscar lo más profundo que hay en África, lo más locuaz, lo más exótico de mi África. Pero también reivindico el derecho de dejarme influenciar por otras corrientes y otras culturas. Mi gran pecado, mi gran defecto es quizás tener una doble identidad. Es tener la fuerza de ser africano y es tener la fuerza de hacer cosas europeas u occidentales¹³⁶.

Las raíces de su danza están en África, indudablemente, en las tradiciones ancestrales, en lo ritual, en el canto, la música de los tambores, las manos que marcan el ritmo. En el ruido de las calabazas, los pilones y morteros que muelen los granos. Su danza evoca los encuentros alrededor del fuego, cuando los sabios del pueblo describían a la astuta liebre o la pérfida hiena (Sanou, 2008). Los mayores imitaban los personajes, cantaban el estribillo, relataban sus historias, pasándolas de generación en generación, bajo la luz de la luna, en espacios de recogimiento, meditación y magia, de tributo a los ancestros y a los Dioses. En África, los ritmos y las canciones de la vida son representados en los pasos de danza: los brazos arqueados toman la forma de una batea, el movimiento del brazo trata de imitar el machete que corta la caña de azúcar, los pies descalzos deben estar anclados en la tierra. Las actividades rituales hacen parte integral de las culturas africanas y les dan su verdadera dimensión a través de la danza. A todo acto de la vida, su danza (Sanou, 2008, p. 107)¹³⁷.

[...] cuando un bebé nace el primer gesto que le hacen es tocarle la espalda, estirarlo, moverlo. Pues te digo, ese bebé ya está bailando. Después, llega la voz, lloran porque les quieren arrancar las palabras y no a través del cuerpo, sino de la voz. Y para recibirlo, se baila, se celebra, se juega, se festeja, se baila¹³⁸.

Pero la danza de Momboye se nutre también de lo que le aportan los otros: los grandes coreógrafos como Martha Graham, Alvin Ailey, Béjart o Baryshnikov; los otros bailarines

¹³⁶ Entrevista original realizada en francés y traducida por la autora.

¹³⁷ Texto original en francés.

¹³⁸ Entrevista al coreógrafo Georges Momboye.

de su compañía; el otro, simplemente. Esta fusión es lo que permite propulsarse y darle un sello incontestablemente contemporáneo a su obra. Georges Momboye no se reconoce como bailarín de danza africana tradicional, se reivindica como bailarín contemporáneo. Él, dice, baila danza africana contemporánea.

Mi danza es expresión de fronteras rotas. Soy río que corre. Mi danza es un matrimonio. Es la búsqueda de un lenguaje. La danza contemporánea es un lenguaje actual. En cierto momento, la danza africana se quedó fija pero hoy tiene un lenguaje nuevo. Trato de restituir ese nuevo lenguaje de aquella África que se abre al mundo. Navega entre lo espiritual, lo religioso, el ritual, lo fantástico, la adoración. Mi danza, es la celebración de la naturaleza¹³⁹.

Este mestizaje de estilos, que se refleja en la escritura de sus obras, se ve condensado en la obra analizada, “Clair de lune”. Es “un matrimonio”, como dice él. “Clair de lune” es, en palabras de Momboye,

[...] el encuentro de varios estilos de danza. La gestual que desarrollé en “Clair de lune” está a medio camino entre la danza contemporánea y la danza africana moderna. Ojo, no es tradicional, ya estamos en un camino que está explorando la contemporaneidad africana¹⁴⁰.

Pero quizás lo que está realmente de trasfondo en la obra es esta búsqueda de una identidad, que expresa sistemáticamente el artista. Un espacio donde se está y donde no se está, donde el cuerpo entero se encuentra velado entre los claro-oscuros de la puesta en escena, donde solo se ve lo que la luna permite ver. Solo en las sombras se ven las hilachas de un ser adolorido, que fue tartamudo, que ha sido “esclavizado”, como él mismo lo reconoce, que ha sido violentado en todo su ser, que fue desahuciado por su padre por una malformación física congénita, que fue un niño “que ponían al lado de la basura pues creían que iba a morir”. En la penumbra, se adivina la silueta de un hombre que se esconde, que ha padecido la incomprensión del rechazo, la vergüenza por ser pobre, la falta de confianza por ser negro, la timidez por ser incomprendido, porque “eso no es ni contemporáneo, ni africano, ¿eso qué es?”.

“La luz, es también la energía que puede dar la vida. Cuando desaparece, llega la muerte”¹⁴¹. Las palabras del artista resuenan con las de Elsa Wolliaston, bailarina y coreógrafa estadounidense, nacida en Jamaica y gran pionera de la danza africana en Francia:

¹³⁹ Ficha técnica del espectáculo “Empreintes Massai” (2011).

¹⁴⁰ Entrevista.

¹⁴¹ Ficha técnica del espectáculo “Clair de lune”.

El bailarín impregna directamente en su danza lo que él está viviendo. La danza puede entonces traducir una gran violencia pues algunas barreras se han abierto, y la violencia es la de un torrente liberado de una fuente en la montaña. Es también un estado de gran dulzura, nos encontramos en un mundo cuyos límites no se perciben. Los gestos y los movimientos del cuerpo no son ya controlados por la voluntad, están en armonía con el universo, en un encuentro con nuestros dos límites esenciales: nuestro nacimiento y nuestra muerte (Wolliaston, 2000, pp. 367-8)¹⁴².

Georges Momboye ha encontrado en la danza una forma para reconstruirse. Él, que había sido desdeñado, excluido de la escena dancística, ahora interpreta “La siesta del fauno” y “La consagración de la primavera”. Con la danza, muestra sus debilidades y las asume en armonía con su universo. Se reconcilia con la vida. Su fragilidad se hace propuesta, la poesía ha tomado el relevo de sus miedos más profundos:

“Clair de lune” es una burbuja de champaña. Es la felicidad de vivir, es un mensaje que se transmite a través de los juegos. [...] Eso también es mi historia, mi infancia. Cuando éramos niños, adolescentes, que nos íbamos a buscar a las muchachas del pueblo, no éramos ricos. Entonces cada uno se vestía lo mejor que podía; pero teníamos ropa rota en algunas partes, ajada; pero la luna nos volvía hermosos y eso era magnífico. Por la noche, bajo la luz de la luna, nadie es más hermoso que el otro, simplemente se es, cada uno encuentra lo mejor de sí¹⁴³.

6.3.3 El conflicto puesto en escena

Mourad Merzouki: *rompiendo barreras*

El Hip-Hop surgió en Nueva York a principios de los años 70. Fue en los barrios de Brooklyn, El Bronx y Harlem, donde reinaba un profundo malestar social y donde existía un fecundo (y muchas veces violento) intercambio intercultural entre latinos y afrodescendientes, donde este movimiento cultural encontró su verdadera razón de ser. Una cultura urbana vio el día como respuesta a los enfrentamientos entre bandas, la droga, la cárcel, la miseria y la muerte, recogiendo todos los códigos (de lenguaje, de vestimenta, de estilos de danza) de los jóvenes marginados. El Hip-Hop era la mejor forma de protegerse de la miseria urbana y de cambiar el curso de las vidas de los jóvenes.

Hacia los años 80, el Hip-Hop conoció una expansión planetaria, seduciendo a toda una generación y permeando igualmente la cultura francesa. Cada país se apropió de los fundamentos del Hip-Hop para hacerlos converger hacia su propia identidad nacional. Mourad Merzouki, un joven inmigrante árabe en Francia, encontró en el Hip-Hop una

¹⁴² Texto original en francés.

¹⁴³ Entrevista al coreógrafo.

forma de ser reconocido socialmente. De salir de esa etiqueta social que le daba ser extranjero.

Cuando era adolescente, al igual que muchos jóvenes de mi edad, tenía ese sentimiento de no ser bien aceptado o de no ser bien acogido en la sociedad francesa, casi que de ser excluido. Yo lo vivía de manera muy violenta, muy dura. Cuando íbamos a una discoteca a bailar me tocaba quedarme afuera; cuando tomaba el metro, cuando ibas a comprar el pan, o iba al colegio... te hacían entender, sentir, que uno es un delincuente y no sé qué otra cantidad de cosas, eso es muy duro. Es una violencia extrema¹⁴⁴.

Muchos artistas trataron de lograr el reconocimiento del Hip-Hop, exaltándolo como una forma para incentivar a los jóvenes de barrios desfavorecidos hacia la danza, a través de valores tales como la superación de sí, la humildad y el respeto.

Cuando empecé a hacer artes escénicas y a bailar, eso me permitió encontrarme con otras personas y entender mejor cómo funciona la sociedad o, simplemente, encontrar una mejor forma para expresarme con el cuerpo, de estar con el otro y de contar lo que soy y lo que quiero compartir con el otro. Cuando se siente que a través de este vocabulario uno es escuchado, que se es mirado de otra manera, necesariamente te fortaleces en lo que tú eres, te aporta la confianza que el ser humano necesita para evolucionar en una sociedad. La danza me permitió eso.

Sin embargo, el Hip-Hop siguió siendo un arte marginal, de la calle, *underground*, asociado a jóvenes drogadictos y violentos en proveniencia de los guetos más alejados y peligrosos, que cubren ilegalmente de grafitis los muros de la ciudad. Los artistas callejeros seguían siendo violentamente segregados. Para lograr la aceptación del Hip-Hop, los códigos debían cambiar hacia un estilo más contemporáneo, sereno y poético. Para Mourad, era cuestión de supervivencia.

No quería que se mostrara de mi historia lo que ya se sabe, es decir, montar un espectáculo donde se mostrara la violencia, la droga, la delincuencia, el racismo; eso en cierta medida era aceptar el rol que estaban esperando de mí y hundirme, cada vez más, en la mirada que el otro podía tener de mí. [...] Iba a mostrarles lo que no conocen de mí, los otros aspectos que me constituyen como artista: la poesía, que me encanta; esa relación del cuerpo y el movimiento; pensar un espectáculo que pueda sorprender. De cierta manera, era un discurso contra todos aquellos que me encasillaban en esa imagen de joven del barrio, con problemas, proveniente de la inmigración. [...] A mí me interesa mostrar que estamos en un país rico por su diversidad cultural, que tiene infinidad de historias, de recorridos que pueden perfectamente entrelazarse, cruzarse, y reinventarse

¹⁴⁴ Entrevista al coreógrafo Mourad Merzouki.

juntos [...]. Lo que pretendo es tumbar las mentalidades, los muros que nos están encasillando, cada vez que tratan de volverme a meter en esa casilla. Esa es mi forma de responder a todos aquellos que buscan el conflicto, que lo siembran. ¿Qué están buscando ellos? Dividir. Todas esas personas buscan ponernos barreras, muros y etiquetas y esa es mi respuesta contra ellos: no somos lo que ustedes creen, no hacemos las cosas como ustedes las presentan¹⁴⁵.

Es así como la propuesta de Mourad Merzouki rompe con las barreras del Hip-Hop, llevándolo al teatro y haciéndolo híbrido con otros estilos de danza. El resultado es un magnífico producto artístico, donde la poesía brota en cada movimiento, como en “Agwa”. Además del conflicto de identidad, el coreógrafo evoca el problema del agua y de su eventual extinción. A través de hermosos cuadros, el agua se vuelve un elemento fundamental para esta coreografía, con la que los bailarines interactúan y juegan en escena.

Mourad Merzouki quiso hacer de la danza una herramienta para que los jóvenes procedentes de barrios pobres que crecieron en la frustración, la tensión y el miedo a la segregación puedan imaginar otro futuro. “Soy uno de ellos, todos somos ellos, decía el 29 de abril de 2014, el día en que la ONU le encargó el discurso por el Día internacional de la Danza. Estoy animado, quizá más que otros, a ser un ejemplo para ayudarles a enfrentarse a la vida” (González, 2014).

La danza nos permite una respuesta común, un impulso común, ir en el mismo sentido, yendo más allá de las barreras de la lengua o incluso de las culturas. Todo lo que genera la danza es, de hecho, un estado de felicidad, de bienestar¹⁴⁶.

6.3.4 El conflicto puesto en escena

Adriana Miranda: *la danza como expresión de las urgencias*

Adriana Miranda era una niña tímida, que no hablaba mucho. Ingresó a Incolballet¹⁴⁷ por sugerencia de una tía, profesora de música en Bellas Artes, Cali, Colombia. Graduada de la primera promoción de esta institución como bailarina clásica, es en la danza donde su cuerpo encontró las herramientas para poder expresarse. “Poco a poco fui conociendo y aprendiendo del rigor que implica bailar, era muy difícil, pero con el tiempo llegó la pasión por la danza... esa pasión fue la que realmente me permitió desarrollar mis habilidades”, dijo la bailarina en una entrevista (Mondragón, 2011).

¹⁴⁵ Entrevista al coreógrafo.

¹⁴⁶ Entrevista al coreógrafo.

¹⁴⁷ Instituto colombiano de ballet clásico, Institución educativa que forma a jóvenes de escasos recursos en Cali, convirtiéndolos en bachilleres y bailarines profesionales al mismo tiempo.

Sin embargo, en un proceso de búsqueda de sí misma, empezó a indagar en otras técnicas, diferentes a las Ballet clásico, sintiendo la necesidad de bailar de otra manera, de expresarse diferente. La danza neoclásica primero y luego la contemporánea le abrirían esas otras puertas que su cuerpo estaba anhelando. Hoy es bailarina, coreógrafa y Directora de la compañía de danza Ázoe Danza. “La danza contemporánea me dio otras herramientas que pude fusionar para lograr un baile más acorde con mi personalidad” (Mondragón, 2011). La danza contemporánea, con su estilo más libre, abriendo nuevas posibilidades de espacios, vestuarios, puestas en escena y que integra nuevas corporalidades.

La búsqueda de otras técnicas de expresión, de otras herramientas, de nuevas formas de danza... Esa siempre ha sido su preocupación, junto con la de Andrés Becerra, su compañero de vida y de creación, el productor y luminotécnico de la compañía: cómo la danza puede ayudar a resolver la inhibición de la expresión de lo que ella llama “las urgencias”. “Las urgencias del ser humano es lo que nos mueve y conmueve. [...] Es urgente bailar ese movimiento, es urgente decir lo que estamos sintiendo en este momento, esta inconformidad, esta alegría”¹⁴⁸.

Y por ello, Adriana y Andrés han volcado parte de su trabajo a la promoción y al estudio de la danza integrada, o danza con personas en situación de discapacidad, en un contexto de un país en guerra como Colombia, donde la población en situación de discapacidad motriz no solamente es inmensa, sino que además todos los días se incrementa.

El conflicto que ponen pues en escena en la obra analizada (“Infiernos Paralelos”) es el de la segregación corporal, la exclusión social, económica, política, y de otros niveles, que padecen las personas en situación de discapacidad. Un proceso biopolítico de marginación, donde “a partir de la construcción de una norma basada en el individuo sano y adulto, completo, sin fallas, que se constituye como el ideal, es que se justifica una división entre lo *normal*, lo sano, lo esperable, y lo *anormal*, lo patológico, lo diferente” (Martín, 2013, p. 238-9).

Para mí era impactante ver a una persona sin las dos piernas en un escenario. Yo pensaba, ¡pero qué es esto tan tremendo! Después uno va entendiendo cómo es posible, porque claro, al inicio, yo estando acostumbrada a la belleza completa del ballet clásico, del pie hasta la mano, todo perfecto. Vivir esto fue vivir el cambio. Así nació Danza Integrada (Mondragón, 2011).

¹⁴⁸ Entrevista realizada por la autora a Adriana Miranda, Directora Artística y Coreógrafa y Andrés Becerra, Productor y Luminotécnico de la compañía colombiana Ázoe Danza, 20 de abril 2016.

Más allá de las limitaciones físicas que se ponen en evidencia en el transcurso de la obra al integrar en la coreografía a dos personas en sillas de ruedas, “Infiernos Paralelos” explora la capacidad de resiliencia del ser humano y su posibilidad de enfrentar las heridas del pasado, representadas en los paneles con las radiografías, para generar nuevas formas de identidad y reconocimiento. La obra explora otras formas de ser y estar, tanto en el espacio individual como en el compartido, visto a través de la relación con los otros y lo que éstos a su vez pueden descubrir de sí mismos.

Trabajamos con esta obra (“La sombra del caminante”) porque habla de esas urgencias de las personas que han sido víctimas de la violencia social. Son personas que han sufrido desplazamiento y tal vez por ese hecho también han perdido una parte física o emocional al ser desterradas de su territorio. Es mucha violencia para un ser humano. En ese tiempo casualmente estábamos trabajando con dos personas con discapacidad física, uno de ellos había sido desplazado por la violencia y estaba muy afectado. Cuando él se vino de su pueblo a la ciudad, intentaron robarlo y le pegaron un tiro. Era algo muy violento y como grupo estábamos muy conmovidos (Mondragón, 2011).

Trabajar con personas en situación de discapacidad los obliga a pensarse nuevas pedagogías y metodologías para enseñar la danza, lo que llevó a Adriana a hacer una Licenciatura en educación especial. La danza “es la herramienta que hemos elegido pues nos sensibiliza sobre qué parte del cuerpo tenemos todavía, qué partes tenemos dormidas u olvidadas, y también qué partes compartimos”¹⁴⁹.

A *priori*, pensar que una persona que no pueda caminar pueda bailar puede sonar como un despropósito. “La discapacidad es ubicada como una limitación funcional de la persona” (Martín, 2013, p. 236.) Pues bien, Adriana se concentró en aquellas personas que han visto su capacidad de movimiento frustrada, convencida de poder desarrollarla de nuevo con la danza. En Ázoe Danza, la danza tiene función social, espiritual, terapéutica y educativa.

Desde pequeño uno se prepara para moverse y para pensar, si el movimiento no está, se limitan muchas cosas; allí aparece entonces la danza y la discapacidad. También porque nosotros siempre hemos querido incluir otros talentos, otras capacidades. [...] Así que me planteé: si estas personas tienen tanto dolor interno, qué mejor que la danza para expresarlas, una herramienta que a mí me ayudó tanto. Entonces empezamos a trabajar esa otra función de la danza, no sólo la parte técnica sino cómo la danza cura. [...] Nuestro trabajo es emocional, nosotros primamos, en realidad, lo que pueda decirnos la persona

¹⁴⁹ Entrevista a Adriana Miranda.

que estamos incluyendo en nuestros proyectos, qué haya vivido, qué pueda decirnos con un movimiento de brazo, si está feliz, triste, deseoso o algo; es más que la técnica, ésa se puede adquirir. [...] La emotividad es lo que nos mueve en realidad, para que la obra cobre ese efecto que queremos en los espectadores y en nosotros mismos, como una catarsis, un tratar de revivir y proyectar cosas, reflexionar y divertirse¹⁵⁰.

Lo que busca Adriana es activar la parte emotiva, como con todos sus bailarines. La diferencia radica en brindarles herramientas a las personas en situación de discapacidad para expresarlo con las limitaciones que tienen al estar atados a su silla de ruedas: explorar movimientos con su brazo, su torso, implementar técnicas con la silla misma, hasta tener dominio de su cuerpo proyectado en la silla, y llegar a un punto que pueda llevarlos a tomar riesgos.

El objetivo es dimensionar los talentos y las capacidades de cada uno; observar y sentir al otro potencia sus capacidades físicas. Ellos son muy arriesgados ya que nadie se quiere quedar atrás, todo el grupo crece, la solidaridad y la compañía con el otro crece. [...] Tenemos más discapacidad para relacionarnos con ellos que ellos con nosotros. Cuando uno va por la calle uno siempre tiene el impulso de ayudarles al verlos tan frágiles; pero ellos son independientes, muy fuertes, arriesgados, nos han enseñado mucho sobre la entrega total, van más allá. La discapacidad no se puede tratar con lástima, no, con dignidad y con trabajo, todos podemos¹⁵¹.

Terapéuticamente, la danza integrada ayuda a trabajar la autoestima, a mejorar la relación de los discapacitados con los demás y consigo mismo, en el desarrollo de sus habilidades y en la expresión. Los ayuda a sentirse útiles, a tener unos horarios, a integrarse mejor en la sociedad.

El bailarín discapacitado entró en una catarsis y cada día que pasábamos en Ázoe su cara iba cambiando, ya no tenía esa mirada triste y melancólica, incluso su piel y su manera de hablar cambió, íbamos viendo su proceso físico. Detrás de la técnica debe haber algo más que los fortalece. Son seres humanos como nosotros. En el caso específico de Marlon¹⁵², él es una persona así, que su fragilidad la vuelve una fortaleza y eso hace que transmita mucho y que conecte¹⁵³.

La transformación física, acompañada del fortalecimiento mental, va asimismo impulsando la reconstrucción espiritual.

¹⁵⁰ Entrevista a Adriana Miranda.

¹⁵¹ Entrevista a Adriana Miranda.

¹⁵² Marlon Corrales, uno de los bailarines en situación de discapacidad que ha vivido el proceso de construcción de la danza con Adriana y Andrés.

¹⁵³ Entrevista a Andrés Becerra.

Recuerdo cómo ese día él me dijo con ese brillo en su voz: “Todos esos ojos mirándome. Aunque estaba oscuro el teatro, yo sentía que todos esos ojitos me miraban y después me aplaudían. En ese momento yo sentí que existía”. Esas palabras de Marlon fueron para mí lo máximo, nunca se me han olvidado ni se me olvidarán. El esfuerzo de él es máximo, por esa razón nosotros sentimos mucho compromiso con él, porque él cree en nuestro proyecto, inclusive viaja conmigo a dictar los talleres de Danza Integrada. Él viaja como monitor, hace el registro y tiene a su responsabilidad parte de la clase. Dicta la clase y me encanta ver cómo su cuerpo está súper hábil, ágil, su mente está muy diferente también, en el entrenamiento intelectual ha habido un desarrollo porque lo pongo a consultar acerca de la discapacidad, acerca de que es la danza y claro, cuando estamos haciendo los trabajos de mesa, él también participa (Mondragón, 2011).

Es otra manera de ver los aplausos y las miradas, porque uno como bailarín clásico agradece obviamente que el espectador haya venido a verte; pero no a reafirmarme que estoy re-existiendo. Es algo muy fuerte. A medida que reconocemos nuestro cuerpo, sus debilidades y habilidades, se comprende al otro. Cuando uno piensa una dificultad uno no se arriesga lo mismo, pero cuando uno ve a otra persona que también tiene dificultades, uno se arriesga. Si yo reconozco mis habilidades y debilidades, yo exalto las habilidades del otro para ayudar sus debilidades, es como una red de ayuda y solidaridad. Pero hay que ser conscientes de qué tenemos, hay que salir y excavar. La danza es una herramienta; pero que debe ir acompañada de complementos, porque no podemos ir como si nada y sacar nuestros miedos, todo es un proceso psicológico de aceptación, va lento y poco a poco se va liberando¹⁵⁴.

6.3.5. El conflicto puesto en escena:

Álvaro Restrepo: *la larga marcha de las víctimas*

“Inxilio” es una Sinfonía Coreográfica presentada por primera vez en Bogotá, en diciembre de 2010, por Marie France Delieuvin y Álvaro Restrepo, Directores de El Colegio del Cuerpo, para la celebración del Bicentenario de la Independencia de Colombia. Es un homenaje a las víctimas del desplazamiento forzado en el país, a los indígenas, a los afrodescendientes, a la diversidad lingüística. Un poema ritual a los exiliados en su propia tierra, con el que Álvaro Restrepo quiso responder, mediante la danza y el arte, a la violencia política que caracteriza a Colombia.

[...] quise proponer una ceremonia de reflexión alrededor de lo que significan 200 años de vida “independiente”. Propuse conmemorar 200 años poniendo el dedo en la llaga con la realidad más dura que tiene este país: los más de cuatro millones de personas en situación

¹⁵⁴ Entrevista a Adriana Miranda.

de desplazamiento¹⁵⁵ que han vivido la violencia en carne propia y que han tenido que dejarlo todo. Existe una patria paralela al interior de nuestro propio país de trashumantes y de refugiados internos. Fue así como decidimos plantear esta obra que llamamos *Inxilio*, tomando la idea del ‘exilio interior’ (Restrepo, citado en Mondragón, 2011, p. 39).

La obra se desarrolla en Colombia, en todos esos senderos selváticos que los desaparecidos, secuestrados y desplazados han recorrido, en todas esas trochas húmedas donde los cuerpos resbalan y caen, en todos esos caminos de barro que atraviesan las cordilleras por los que las víctimas han tenido que transitar. 150 personas en situación de desplazamiento, pertenecientes a diferentes asociaciones, provenientes de todo el país, de todas las edades, de todas las etnias, son los principales intérpretes. Los acompañan 25 bailarines y 25 actores. El dramatismo se acentúa con la interpretación de la soprano norteamericana Sarah Cullins, con siete meses de embarazo, acompañada de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, cantando en vivo las lamentaciones escritas por una niña en el muro de una prisión de la Gestapo en la Alemania nazi.

El tema central es la fractura por causa de la guerra o la violencia, un conflicto que los creadores consideran que traspasa las fronteras nacionales, de ahí que hayan utilizado códigos universales en esta “instalación coreográfica”, o “poema ritual”, como el Director de la compañía llama a sus trabajos. Toda la obra está cargada de un gran simbolismo: el paisaje sonoro del artista Oswaldo Maciá con el compositor británico Michael Nyman, *Surrounded in Tears* (o *Rodeado de lágrimas*), es una recopilación de llantos del mundo entero; la interpretación de la *Sinfonía de las lamentaciones*, de Henryk Górecki, un compositor polaco muerto el 12 de noviembre de 2010 cuando Álvaro Restrepo daba los últimos toques a “Inxilio”; la utilización de unas mantas rojas que cubren el cuerpo de los intérpretes, en una hermosa referencia a los refugiados africanos que recién han tocado tierra española, que han sido cubiertos con unas mantas semejantes provistas por la Cruz Roja, temblorosos de frío y de miedo, a la espera de que otros decidan de su suerte (y de su vida). *El Sendero de Lágrimas*, la primera parte de la obra, va en el mismo sentido. Es la traducción al español de la expresión *The Trail of Tears*, que hace referencia al desplazamiento forzado de los pueblos indígenas americanos Cherokee en los años 1830 hasta las reservas para quitarles sus tierras.

La idea era hacerlo de una manera muy íntima, que para cada uno (de los elementos) tuviera un significado. Por ejemplo, en la cuarta sección de la obra, en la obra masiva, yo le pedí a cada uno de los participantes que escribiera en su manta un nombre, una fecha o un sitio biográfico, algo que para ellos fuera muy significativo y muy profundo. Cada uno tenía ese escrito en su cobija, tenía el nombre de alguien, un lugar que habían dejado o

¹⁵⁵ 4 millones en el 2009. Como vimos, en el 2017, ya hemos pasado en Colombia la barra de los 6 millones de desplazados internos.

una fecha importante. Yo creo que fue muy fuerte para todos el haber podido hacer este trabajo, tanto para ellos como para nosotros (Restrepo, citado en Mondragón, 2011, p. 39).

Todos estos hombres y mujeres vestidos de negro deambulan en escena, marchan incansablemente en masa, desfilan en una triste procesión, con el ritmo propio de aquellos que han sufrido una violencia extrema, con el cuerpo pesado y arrugado. Es un cortejo funerario, vulnerado y apesadumbrado.

Se apoyan unos en otros, unas en otras, suavemente con la mano en el hombro del que va adelante, con la confianza y con el terror de los ciegos, mirando la luz, sin parpadear. No caen. Y si caen, caen muertos, masacrados. Se arriman unos a otros. A veces cantan sin voz, a veces lloran, a veces rezan (Mondragón, 2011, p. 41).

De gran fuerza simbólica y estética, esta enorme masa corporal confronta y conmueve al espectador, él se identifica, son sus historias, las de su familia, las de su vecino, las de la señora de al lado, de la madre incansable e inconsolable que no deja de buscar el cadáver extraviado de su hijo. Y así, el público se va contagiando del “espíritu sagrado de la composición”. “Inxilio” fue creada para ser un gran rito de reparación simbólica, así como un acto colectivo de reclamo por los Derechos vulnerados.

Inxilio es una gran ceremonia de meditación, de conmemoración, de desagravio, donde realmente quisimos hacer algo significativo y darles presencia y voz a las personas que han sufrido el flagelo del desplazamiento. [...] La obra se convierte en una meditación sobre el tema de las migraciones, de los desplazamientos de la humanidad. La historia de la humanidad no ha sido otra cosa que flujos migratorios y pueblos que se han visto obligados a abandonar sus tierras (Restrepo, citado en Mondragón, 2011, p. 40).

Aunque claramente el eje central de “Inxilio” es el desplazamiento forzado causado por alguna forma de violencia, en el desarrollo de la obra se pueden identificar aspectos significativos derivados de esta problemática. Así, la ausencia que padecen las víctimas, que las obliga a reconfigurar su identidad y crear nuevos conceptos de lo que son a partir de lo que queda; la del Estado, incapaz de proteger a su ciudadanos o de brindar alternativas a sus víctimas; y la del ser querido que ya no está y con el que deben cargar los que luchan por recobrarlo. En este sentido, también hay un conflicto político de reconocimiento y visibilidad de las víctimas, que marchan para que sus derechos sean reconocidos, para se haga memoria, para que sus historias sean escuchadas y de esta manera haya alguna forma de reparación frente a los sucedido.

Yo creo que todo gran arte es político. Yo creo que el arte debe estar comprometido con su tiempo, con su momento y con su contexto. Para mí no tiene sentido hacer un arte

decorativo o simplemente de entretenimiento o un arte simplemente bonito. Respeto a quienes quieran hacerlo, y de hecho lo hacen muy bien, pero no es el arte que nos interesa a nosotros. Queremos hacer un trabajo que toque profundas fibras de la sensibilidad humana y de la realidad nuestra como país y como seres humanos, y yo creo que el cuerpo tiene esa capacidad. El cuerpo es algo que realmente nos pertenece a todos. El lenguaje abstracto del movimiento es un lenguaje con el que el espectador se puede relacionar a través de otros canales que no son solamente la razón, sino los sentidos, la intuición, la sensibilidad. Sin duda creo que el cuerpo tiene una capacidad de expresión muy grande, sobre todo en un país donde el cuerpo ha sufrido tanto, un país que por ende, sabe leer de una manera íntima y abstracta esos gritos del cuerpo, esa voz del cuerpo. La danza no es solamente movimiento, la integran muchas más cosas: la danza es un estado, la danza puede ser quietud, la danza puede ser la relación con el espacio, con el tiempo, con la luz, con la palabra. Por eso la danza esta tan cercana a la poesía, porque tiene esa capacidad de evocación, de invocación, de metáfora, de símbolos, de tocar regiones del inconsciente y por eso es tan rica, no es tan literal ni tan directa (Restrepo, citado en Mondragón, 2011, p. 41).

En otro momento de la obra, doce personas vestidas de blanco, víctimas de la violencia, se acercan al centro del escenario y su voz *en off* narra su tragedia. Los relatos se siguen unos a otros.

Mi nombre es Teresa Castrillón Sierra de Puerto Berrío, Magdalena medio antioqueño. Representante legal de la Corporación de Víctimas Ave Fénix. Yo era una joven estudiante en esta ciudad. En mi municipio, Puerto Berrío, asesinaban, desaparecían y desplazaban, a mí no me importaba, tenía mi mundo; hasta que asesinaron a mi madre, a mi padre, hermanos y perdimos nuestras tierras. Se hizo pedazos mi mundo de cristal, viendo en un solo golpe la cruda realidad de mi pueblo, mi departamento, mi país. Hermanos, hermanas, no esperen a que un acto violento les suceda para dejar la indolencia con todas las víctimas de la violencia. Es un llamado para ser solidarios, y dejar la indiferencia y la violencia hasta con nuestra naturaleza, para que construyamos el país que merecemos y por el que luchamos.

Mi nombre es Gloria Moreno, desplazada del municipio de Frontino en el departamento de Antioquia. Represento 13.000 víctimas del municipio de Frontino. Orfandad no es solo el vacío que deja la pérdida de un ser querido; sino también el desarraigo de nuestras tierras, la pérdida de nuestras costumbres, la desintegración de nuestras familias, que nos deja huellas imborrables, para pasar a enfrentar otras formas de vida llenas de indiferencia, donde hay tantos que piensan que este no es su problema. Por eso el llamado hoy es para que todas las víctimas unidas en una sola voz, digamos que se nos restituyan nuestros derechos, teniendo presentes que somos iguales pero con necesidades diferentes. Si esto se logra, seremos capaces de resurgir de una tragedia, para aprender a

llevar en el corazón, los recuerdos tristes y dolorosos, alejados de todo sentimiento de odio y de rencor.

Luego interviene un hombre que pertenece al resguardo indígena Valparaíso del suroeste antioqueño. Se da a entender que traduce en su lengua nativa lo que su compañera pronuncia en español:

Cultura, valores, hogar, alegría, futuro, memoria, riqueza, costumbres, origen, estabilidad. Cuando perdemos nuestro territorio, perdemos la totalidad de lo que somos, nuestra existencia misma, la raíz de nuestra historia. Cuando nos arrancan de nuestras tierras, nos fracturan el alma.

Ahora bien, en la última presentación que hizo Álvaro Restrepo de “Inxilio” en Medellín, el coreógrafo, como ha sido dicho arriba, invitó al presidente de la República, Juan Manuel Santos, a hacer parte del elenco. Y no de cualquier grupo de intérpretes: Juan Manuel Santos, descalzo, es quien abre la marcha de las víctimas. Todos los reflectores están puestos en él y las víctimas lo siguen silenciosas en la oscuridad. Ésta es una presencia que no deja de sorprender. Hoy, Juan Manuel Santos ha recibido el premio Nobel de la paz y sus esfuerzos genuinos por alcanzar la paz en Colombia, tanto con las Farc, el ELN u otras facciones violentas en Colombia, no dejan dudas de su compromiso. Sin embargo, no se puede olvidar que Santos fue Ministro de Defensa durante el segundo mandato de Álvaro Uribe, entre el 2006 y el 2009. Se le imputan numerosas violaciones de los Derechos humanos, en particular el asesinato de jóvenes para hacerlos pasar por guerrilleros y aumentar así las exitosas estadísticas bélicas del Estado, proceso conocido como el de los “Falsos Positivos”, como se vio en el capítulo 2. Juan Manuel Santos no ha sido inocente en esta guerra y su presencia en escena, entre las víctimas que él mismo probablemente ha provocado, podría ser visto como una obscena e inconveniente claudicación política. Jiménez (2015) se cuestiona también sobre esta decisión dramática del coreógrafo, acusando a Álvaro Restrepo de tener una proximidad demasiado estrecha con el poder actual, o de que sea el resultado del acto recíproco con respecto a la institución que financia el espectáculo. “Más allá de los desafíos de crear espectáculos para satisfacer el mercado, iniciativas como ésta ponen el acento sobre la posibilidad de realizar un ‘acto de danza’ que restituya la visibilidad de personas que se encuentran en situación crítica”, reconoce Jiménez (2015, p. 4)¹⁵⁶. Sin embargo, más abajo estima también que “la voluntad de expresar ideas puede esconder la aspiración a un acuerdo cordial susceptible de atenuar la radicalidad de una oposición” (Jiménez, 2015, p. 5)¹⁵⁷. Para Jiménez, la

¹⁵⁶ Texto original en francés.

¹⁵⁷ Texto original en francés.

presencia de Santos hace que la obra pierda su perspectiva histórica inicial y desautorice la visión política original.

¿Cuál fue la intención de Álvaro Restrepo al incluir al Presidente en esta puesta en escena donde las víctimas y su dolor son las protagonistas? Estas fueron las palabras de apertura del evento del coreógrafo, que de alguna manera se antepone a las acérrimas críticas que, después de la presentación, le valieron la presencia del jefe del Estado colombiano:

Hoy conmemoramos el 9 de abril como el día de la memoria y solidaridad con las víctimas y celebramos la voluntad de este gobierno por reconocernos como tales y por ofrecernos la posibilidad de reconocer nuestros derechos a través de las diferentes formas de reparación que ha diseñado la Unidad para la Atención y Reparación integral de las víctimas. Quizás uno de los escollos más difíciles de superar en este largo y doloroso camino ha sido el de la indiferencia de muchos sectores de nuestro país y del mundo ante nuestro drama. Hoy se elevan aquí las voces de más de 5 millones de seres humanos para invocar la solidaridad, la fraternidad y la auténtica compasión, que no es lástima en el sentido de padecer con el otro, pero sobre todo, queremos recuperar la humanidad que en esta guerra absurda hemos perdido todos, víctimas, victimarios e indiferentes, para reconocernos como células, tejidos, órganos de un cuerpo que necesita ser sanado en su conjunto y que merece encontrar un día esa salud social que alguna vez alguien definió como la paz y el silencio de los órganos. (Esperamos) que podamos hablar un día de la paz de las víctimas, ya que habremos regresado a la dignidad del cuerpo de nuestra nación con el propósito de no vivir de nuevo jamás, las infamias que nos expulsaron al Inxilio, al desarraigo, al desplazamiento, y a la orfandad de nuestros hijos, de nuestros ancestros y nuestros territorios, que este sendero de lágrimas que hoy vamos a recorrer de la mano de “El Colegio del Cuerpo” y de la Unidad para las Víctimas se convierta en un sendero de esperanza, de dignidad y de futuro para todos los colombianos, por la salud del cuerpo de Colombia, la Paz será la Ley.

Quizás nos podamos aventurar a encontrar una explicación. La presencia de Santos se podría deber al que el coreógrafo celebra “la voluntad de este gobierno por reconocernos como (víctimas) y por ofrecernos la posibilidad de reconocer nuestros derechos”. Sería pues, un reconocimiento y un agradecimiento por la labor del Presidente al constituir herramientas para la reparación de las víctimas tales como la creación de la Unidad para la Atención y Reparación integral de las víctimas.

Pero hay otra intención, creemos, identificable en el discurso de Restrepo: “queremos recuperar la humanidad que en esta guerra absurda hemos perdido todos, víctimas, victimarios e indiferentes”. Restrepo incluye en este “todos” a Santos en calidad de aquél que ha sido indiferente a la guerra, como mínimo, pero también lo incluye como víctima y victimario a la par. ¿Estará el artista haciendo la operación que recomienda la

Investigación para la paz con los enemigos? ¿Se tratará acaso de un proceso inconsciente de paz imperfecta donde se humaniza al adversario y se dispone a escucharlo? Como parte de este cuerpo masivo que ha sufrido la barbarie en Colombia, Santos también merecería ser sanado en su conjunto. Como decía Vicent Martínez, se trata de “disminuir las formas de marginación, exclusión y cualquier tipo de violencia, para favorecer aquellas que promuevan la reconstrucción de las competencias humanas para hacer las paces” (2000, p. 92).

De cualquier manera, la obra es tan contundente, tan emotiva, tan llena de significados, tan hermosa, que la presencia de Santos no logra teñir la sensación de belleza que nos embarga al final del espectáculo. Del sentimiento de esperanza que persiste, aun después de 2 horas de lamentaciones. El público queda consumido, adolorido, conmovido pero sentimos alivio de que las víctimas hayan podido expresarse. De que existan obras como “Inxilio”, para (d)enunciar el dolor. Y Jiménez es capaz de reconocer la incertidumbre que pesa actualmente sobre la sociedad colombiana: ¿cuál debe ser el camino que emprendan los colombianos para contener la violencia y poner fin a las dinámicas de exclusión territorial que ésta conlleva?, se pregunta el autor. ¿Qué implicaciones políticas, qué negociaciones, qué claudicaciones acarrea la búsqueda de la paz? Y la conclusión que aporta, que nos llena de beneplácito, es que él conserva, a pesar de todo, “la impresión de que la danza logra salvaguardar un margen de autonomía con relación a las imposiciones institucionales” (Jiménez, 2015, p. 10)¹⁵⁸. La danza es, finalmente, la que mejor revela la fragilidad pero también la dignidad y la humanidad de las víctimas.

6.3.6 El conflicto puesto en escena:

Teresa Nieto: *el duelo de los pasos perdidos*

Este año decidí que no voy a bailar más. Me ha costado doce años, desde los cincuenta que vengo con esa decisión en mente. El tema de la edad, de la madurez en la mujer y, en concreto, en una bailarina en la cual el cuerpo, la estética y la condición física son tan importantes [...]; cuando he visto bailarinas mayores intentando ser jóvenes, me parece siempre patético y la verdad nunca lo entendí. Yo antes llevaba el pelo por aquí (*señala su cintura*) y llegó un momento en donde no tengo edad para vestirme de alguna manera y hacer ciertas cosas¹⁵⁹.

Este es el conflicto que retrata Teresa Nieto en la obra propuesta, “El Ajuar”: una bailarina avejentada, que quisiera seguir bailando pero que sabe ha llegado la hora del relevo. Su cuerpo, otrora tan fuerte, tan elástico, tan poderoso, tan hermoso, ha comenzado a dar

¹⁵⁸ Texto original en francés.

¹⁵⁹ Entrevista realizada a Teresa Nieto.

signos de cansancio. Su vida, que hasta ahora giraba en torno a la danza, debe coger otro rumbo.

Teresa Nieto es una mujer de 63 años y “El Ajuar” está inspirado en gran parte, en la decisión de la bailarina de abandonar las tablas. Una decisión que le ha costado muchas angustias y generado preguntas fundamentales sobre su propia existencia.

Una de las cosas que más miedo me da de dejar de bailar es perderme y no saber ahora quién sea yo, he sido mucho por el reflejo que he tenido en los demás y por mi relación con los demás. Hay un problema muy profundo de identidad. Fue una de las primeras cosas que me planteé cuando dije que tenía que parar. ¿Ahora quién soy yo? Ya no soy Teresa Nieto, coreógrafa, y eso significa mucho. [...] Quería dejar de bailar; pero me costaba dejarlo, ya que era abandonar mi personaje y mi lugar como narradora de mis cosas, era muy difícil; no tanto por el hecho de que iba a dejar de bailar, sino más bien porque a nivel de creadora mi personaje siempre había sido mi base, mi núcleo alrededor del cual construía la dramaturgia. Sin embargo, esta vez iba a bailar de otra manera, teniendo al lado a una bailarina espléndida, quien, desde que empezamos a trabajar, era la intérprete que mejor entendía mi manera de ver la danza, la forma de bailar, su sentimiento y su energía.

“Yo antes bailaba grande” dice la bailarina mayor en escena, mientras extiende sus brazos. “Ahora bailo pequeño, pequeño” pronuncia con menos fuerza, con sus hombros y brazos encogidos. “Cada vez todo más pequeñito, más pequeñito, más contenido, para adentro, porque me duele la rodilla (continúa mientras el público ríe). Y me duele el codo, éste (señala su codo derecho) cuando cambia el tiempo, y me duele aquí (señala el lado derecho de su cuello) aquí, todo esto, y este tobillo... a veces. Y me duele aquí, este puntito de aquí (señala su espalda y el público ríe) y aquí (señala la zona lumbar de su cuerpo) me duele siempre, muchísimo (y el público ríe con más fuerza) y toda esta parte de aquí (su pierna izquierda a la altura de la cadera) también me duele. Ah, me duele aquí (señala un punto en su brazo derecho) y aquí (un punto en su brazo izquierdo) y aquí (un punto en su espalda) Me duele toooda esta parte (señala su vientre) y aquí (lleva sus dos manos sobre sus hombros) sobre todo por la mañana. Y me duele aquí (señala un punto sobre su pierna derecha) y aquí (toca un punto de su rodilla izquierda) y aquí (se voltea levemente y señala con su brazo izquierdo la parte trasera de su pierna), esto me duele mucho. Me duele aquí (toca el lóbulo de su oreja), aquí (toca su nariz), aquí (abre su boca y señala el paladar) y aquí (señala su un punto sobre su frente) y aquí (otro punto sobre su frente) y aquí (un punto en el hombro) y aquí (lleva su mano al centro del esternón). Y por si fuera poco he perdido la memoria”.

Esta es una de las escenas más impactantes de la obra, que hemos transcrito aquí enteramente para dar cuenta de la dimensión del conflicto. Aunque genere risas en el

público, lo que está contando la bailarina en escena y la bailarina por fuera del escenario es el drama de la vejez. Teresa Nieto evoca tangencialmente un tema socialmente difícil, un tema tabú, el de la sexualidad de los hombres y las mujeres cuando llegan a la vejez, que no es reconocida, que es moralmente reprochable, que es impensable. El placer entre los viejos es inconcebible, repudiado, condenado. La vejez es fea, indeseable, fragiliza a los sujetos pues los acerca ineluctablemente a la muerte.

La sexualidad de las mujeres ya sea en la etapa productiva o en la vejez se ha visto mermada por una violencia intangible que penetra en la sociedad a través de un juicio negativo o una mirada de desconfianza ante aquellas mujeres que expresan abiertamente la capacidad de sentir placer o que platican haber tenido varias parejas sexuales. Sin embargo, este juicio es aún más severo en las mujeres ancianas, ello obedece a un conjunto de ideas peyorativas o negativas en torno a la vejez, ya que se asume que la vejez es sinónimo de enfermedad y discapacidad. A partir de esta percepción se impone un nuevo modelo ya que ahora de acuerdo a su edad y a su condición de vulnerabilidad las mujeres abuelas deben dedicarse al cuidado de los nietos o de los enfermos, es decir, donde su ser de mujer es reducido al ser para los otros. [...] El individuo al estar inmerso en un grupo social está condicionado por ese grupo en el que vive y permanece y, así asume que la vejez es la etapa de decadencia. En este sentido, la vejez sólo puede ser entendida en su totalidad; no sólo como un hecho biológico, sino como un hecho cultural. (Pérez, 2013, p. 14).

Pero Teresa emplea la ironía para contar su historia, el humor, burlándose de sí misma y es quizás por eso que conmueve tanto. Quizás porque es un asomo de la fragilidad de la mujer que envejece, quizás porque cada uno se reconoce en los gestos y palabras de la bailarina que ya está de retirada.

El artista lo que hace es trabajar con su vida, esa es su materia prima. [...] Siempre he trabajado con mi propia experiencia, con mis vivencias y con lo que soy. En “El Ajuar” hablar de una bailarina fue, de alguna manera, mostrarme como una bailarina que ha empezado a decaer y que las cosas no están como antes. Siempre lo he hecho desde la ironía y el cariño, sin tomármelo muy en serio. Además, la ironía es un arma muy poderosa para conectar con la gente ya que a veces el drama asusta, incluso puede llegar a ser patético; el humor en sí es muy difícil de hacer; pero la ironía creo que es una manera que todos entendemos, te arranca una sonrisa; sobre todo porque te reconoces. [...] Esa manera de romper y de mostrar realmente mi ser y mis debilidades, es algo que me gusta mucho y no me cuesta. La gente me dice que eso es valiente, a mí no me parece valiente, sólo que hay gente a la que le cuesta más (Pérez, 2013).

Hacer que la gente identifique sus propias miserias, sus propios problemas, sus propias alegrías, lo que pasa día a día, porque finalmente nos pasa a todos lo mismo, las mismas cosas. Y cuando uno se siente identificado con lo que le están contando se siente menos solo. Creo que es una cosa muy femenina. Creo que es un mecanismo de defensa muy

femenino. Un espectáculo muy íntimo y bello, contado con mucha sensibilidad (Nieto, noviembre 20 de 2015).

En “El Ajuar” hay una tensión permanente, generada por la oposición entre el deseo y la realidad que lo coarta. Así, se expresan varios conflictos tanto a nivel interno de los personajes, como con las estructuras que los rodean. Es entonces cuando vemos a la bailarina que se debate entre la dualidad de seguir o abandonar su carrera; o la mujer que se resiste a seguir las tradiciones de su familia, pero que regresa al regazo de su madre. Teresa evoca el universo femenino de manera sutil, finamente tejido con sus recuerdos. La obra es pura delicadeza, una oda a la feminidad, donde un lienzo sirve de hilo conductor y sirve de materia, metáfora y poesía para retratar los sueños de esta mujer.

Yo soy de Marruecos, de una familia de mujeres que conviven en la misma casa: mi madre, mi bisabuela, cuatro hermanas, no sé cuántas primas; mi casa siempre estaba llena de mujeres. (Son) mis recuerdos, de la villa, del jardín, de mi bisabuela, recuerdo esa casa como el nido; (retrata mis) experiencias con familias andaluzas numerosas, [...] los espacios de cuidado, íntimos, donde los hombres no tienen nada que hacer y, finalmente, me puse a trabajar sobre eso, sobre los recuerdos de mi espacio femenino. Decidí que quería trabajar con otra bailarina, buscaba que fuéramos las dos, porque de alguna manera necesitaba, en algún momento, la figura de la madre y la hija, la abuela y la hija, la madre y la abuela. Me puse a trabajar sobre mis recuerdos de las luchas con mi madre; porque quería usar la minifalda, el escote más abajo y ella me lo subía. [...] Recuerdos de mi abuela y bisabuela, por ejemplo, cuando llegaba del colegio y ella escuchaba la novela en la radio, en la época donde todavía se hacía eso. Me sentaba a merendar y escuchaba la novela con ella. O cuando llovía y mi madre sacaba un barreño grande al patio para lavarnos el pelo; porque decía que con el agua de lluvia el pelo quedaba más fino. Cuando mi madre cosía en la máquina la ropa... Todo eso, todo ese mundo tan añorado (es lo que está representado en la obra).

Un ajuar es un elemento muy femenino, es aquello que una madre prepara amorosamente a su hija antes de su boda, lo que la niña convertida en mujer se llevará para iniciar su nueva etapa en su nueva casa. Por eso, simbólicamente la obra representa el fin y el inicio.

El punto de partida fueron unas vivencias personales pero que, al final, me di cuenta de que además estaba hablando del paso del tiempo y del paso del testigo que, inevitablemente, es lavarle el pelo a ella y decirle: hasta aquí llego, ya tú puedes sola, ya no me necesitas y me voy; no desaparezco del todo. Me voy yendo y se va apagando la luz, como en la vida.

Una etapa marcada de ritos que consolidan el paso del testigo. Como dice López-Aparicio,

El ser humano es un ser que se estructura en sociedades definidas por etapas marcadas por ritos en los que se hace partícipe, a la comunidad de una acción, de una circunstancia activa. El carácter temporal y corporal del ser humano ante un sentimiento de trascendencia demanda ceremonias en las que se declare o confirme ante la sociedad el paso de la etapa. Indistintamente de aspectos religiosos, íntimamente implícitos en cualquier sociedad, estos acontecimientos son vitales para estabilizarla (2009, p. 13).

Teresa está tratando de pensarse la vejez con serenidad y placer. Nada ha alterado su sensualidad o chispa de vida. “Solo pido que me dejen conservar un tiempo más mis instrumentos de contar. Si lo consigo, seguiré escribiendo poemas en el aire, con cuerpos prestados y emociones propias”¹⁶⁰. Álvaro Restrepo lo expresa de esta manera,

Lo que vamos perdiendo en juventud y vitalidad —y esto lo afirma con cierta autoridad el cuerpo de un bailarín en la mitad de su vida— lo vamos ganando en fuerza, verdad, y presencia escénica, en sutileza y precisión del gesto y del impulso. [...] La vejez como una conquista y no como una tragedia. La muerte como un renacimiento y no como una catástrofe. El fin del cuerpo no como un final sino como finalidad: el cuerpo como vehículo prodigioso de nuestro tránsito por este mundo. [...] La juventud es un don de la naturaleza... la vejez (y yo añadiría, la muerte) deberían ser una obra de arte (Restrepo, 2009).

Y en la danza donde Teresa Nieto se encuentra en su verdadero ser, su esencia profunda:

Estoy feliz de dejar tantas cosas atrás que ya no me preocupan, de haberme liberado de tantas cosas. Luego, está la parte mala que es la decadencia, volverse escéptico, el sentir que cada vez te queda menos para vivir, que el cuerpo está cada vez más desgastado, cada vez tienes que ir más al médico porque te van saliendo más cosas, te salen las canas, las arrugas, te salen las manchas... Lo malo de la vejez es la decrepitud, es tener que taparte. Y algo que no me gusta de hacerse mayor es no poder conservar esa inocencia, es no creer más en la humanidad, no creo que sea bueno eso para seguir viviendo, no te hace feliz, no ayuda. Es bueno creer que las cosas van a mejorar, que van a cambiar; pero caer en el escepticismo es inevitable o, al menos, en mi caso; pero a la vez tiene muchas cosas buenas. [...] Aprendí lo que era la vida, aprendí quién era yo, que había un mundo afuera, maravilloso, con gente apasionante con la que me fui encontrando, que no tenían nada que ver con la gente con la que me había relacionado hasta ese momento. Crecí, no sólo por la danza en sí, sino por todo lo que rodea la danza, y me he hecho persona y quien soy ahora mismo por haberme encontrado con la danza y haberme dedicado a esto, poderme expresar, sacar todas mis cosas buenas, malas, regulares; todo lo que no entendía de mí lo he puesto ahí y he aprendido a conocerme mejor, sacando las cosas afuera y viéndolas, incluso, interpretadas por otro.

¹⁶⁰ Sinopsis “Peti Comité”, 2011.

Nuestra vida es un lienzo. Un lienzo de sentimientos, de emociones, de historias compartidas y de amores. El lienzo de su vida es danzado. Está conformado por las pequeñas cosas que dan sentido a la existencia: el territorio del cuarto, del hogar, de la feminidad, de los cuidados y de los afectos. Y ahora, cuando sus trazos del cuerpo son menos enérgicos, ha de ir concluyendo los últimos compases en el lienzo. En el duelo de los pasos perdidos el origen del movimiento no es más que un cuerpo que ama¹⁶¹.

6.3.7 El conflicto puesto en escena:

El flamenco: *el quejío del pueblo gitano andaluz*

Una guitarra dulce. Los dedos acarician rápido las cuerdas. Sonidos torbellinos y metálicos, acordes tristes que se pierden en valles de olivos y naranjos en flor. Las palmas marcan ya el ritmo, pero aún siguen tímidas. Una voz, afilada, adolorida, potente, desgarradora el ambiente. “¡Olé!”, murmura el público para darle la bienvenida al cantaor. Aquí no hay bailaora, con su moño apretado y su falda de lunares. Es un hombre solo, que inicia un movimiento de brazos y cabeza, su tronco se arquea, las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones que acentúan aún más la línea expresiva de los brazos. Los pies marcan suavemente. La espalda está erguida, la cabeza es desafiante, la mirada se hace fuego. Garbo y gracia, dedos de mariposas, demonio y sensualidad. Arranca un zapateado endiablado, marcando con precisión una cadencia veloz. Las palmas siguen otro ritmo. El cantaor cierra los ojos. Su rostro es dolor puro. Tiembla. El guitarrista tiene los dedos en fuego. El *quejío* está en todas partes.

Israel Galván, bailando solo, como casi siempre lo hace, invade con su presencia el escenario. Lleva el torso desnudo, empapado en sudor, y unos pantalones de los que cuelgan unos tirantes. Éstos se tornan en un elemento más de la danza, con los que el bailarín juega, los tiende y distiende al compás de la guitarra. Un saxofón acompaña el grito del cantaor, mientras el bailarín lucha por extraerse de un piano destartado bajo el cual se encuentra atrapado. Trata de liberarse de ese enorme peso, una mole de cuerdas y madera, metáfora de la violencia, las cadenas, la esclavitud que ha sufrido el pueblo gitano. Israel arranca pedazos del piano, interactúa con él, baila con él. Lo tira al piso. Lo rasga en la penumbra. Un matador que torea la bestia. Doblegado, a gatas, el hombre no puede con la opresión. Lucha, zapatea, se contorsiona. Sufre.

En “Lo real”, Israel Galván aborda el exterminio gitano durante el nazismo. Trata de aquello que se denomina el *Porajmo*, que significa literalmente “devorar” en caló, o lengua gitana. Designa las persecuciones que sufrieron los gitanos durante la Segunda Guerra Mundial. Los cingaros fueron, después de los judíos, la segunda comunidad

¹⁶¹ Información previa al estreno de la obra del “Teatro de la Abadía”.

europea más perseguida, víctima de exterminio familiar y racial. *Porajmo* es el término gitano para designar el genocidio, equivalente al término *Shoah* para los judíos: literalmente la catástrofe, el Holocausto, el exterminio. *El Porajmo*, costó la vida a la cuarta parte de los gitanos de Europa. Debido a que las comunidades gitanas de la Europa oriental estaban menos organizadas que las comunidades judías, es más difícil evaluar el número de asesinados, aunque se cree que se encuentra entre 220.000 y 500.000 muertos. La facilidad con la que los gitanos fueron entregados a los nazis prueba que la discriminación seguía vigente en el siglo XX. Pero ese término *Porajmo* también tiene otras acepciones: violación, terror, comprendido como terror fascista. De cualquier manera, *Porajmo* tiene sentido de aniquilación.

Sin embargo, la intención de Galván no era “mostrar la muerte”, no directamente, afirma¹⁶². Lo que él quería era “mostrar la positividad: de las peores condiciones hay que sobrevivir y en este caso, nosotros (lo que hacemos) es bailar”.

Cuando dije yo quería hacer esto, primero me entró como una ansiedad de que cómo iba yo a bailar esto. Esto no se podía bailar, bailar una cosa que es imposible. Yo creo que en ningún espectáculo estoy más contento bailando que en éste. Y es el espectáculo que no debería estar más porque se habla de la máxima muerte, ¿no? Me he dado cuenta bailando esto, y en la documentación, que no se puede gastar bromas con esto. Es como un veneno que ya creo que no me lo quito más¹⁶³.

6.3.7.1 El origen de los gitanos

Trataremos ahora, como lo habíamos anunciado, de ilustrar los conceptos propuestos: el flamenco, una expresión artística del dolor del pueblo gitano andaluz.

Iniciaremos dando la definición de “gitano” del Diccionario de la Real Academia Española:

Gitano, na: (De *egiptano*, porque se creyó que procedían de Egipto). **1.** adj. Se dice de los individuos de un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantienen en gran parte un nomadismo y han conservado rasgos físicos y culturales propios. **2.** adj. Propio de los gitanos, o parecido a ellos. **3.** adj. Que tiene gracia y arte para ganarse las voluntades de otros, más como elogio, y *especialmente referido a una mujer*. **4.** adj. coloq. *Que estafa u obra con engaño* (RAE).

¹⁶² Reportaje sobre la puesta en escena "Lo Real" de Israel Galván en el Teatro Real de Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dbhAe9hD2rQ>

¹⁶³ Entrevista con Israel Galván, Inmusica Noticias[/05/16].

Ya desde el lenguaje se marcan los cuerpos. Ya desde los discursos hegemónicos enunciados por los detentores del poder se discriminan los sujetos y se ejerce violencia epistemológica. Veremos cómo el cuerpo de los gitanos ha sufrido -y sigue sufriendo-, otras numerosas segregaciones.

Los primeros datos sobre la migración gitana en Europa se sitúan a partir de 1415. Antes del siglo XV, se citan algunas fuentes que refieren a pequeños grupos vagando por los Balcanes, pero sin certeza de que fueran realmente gitanos. Aunque es imposible determinar con precisión el origen del pueblo gitano, una de las hipótesis más desarrolladas afirma que un importante movimiento migratorio se generó en la India a principios del siglo XV. Varios cronistas describieron a pobladores de este país con rasgos similares a los hombres y mujeres que migraron a Europa. Entre todos destaca la comunidad de los *tzengaris*, (que se acerca al término “cíngaros” en español), una casta originaria de la costa Malabar (suroeste de la península de la India). Cuentan que vagaban nómadas en grupo en busca de mejores condiciones de vida entre las ciudades del suroeste de la India. Eran de color negro cobrizo, errantes, adoraban a la diosa Kali y se dispersaban por el mundo.

Los gitanos prolongaron su transitar por Asia Central durante varios siglos: cruzaron Pakistán, Afganistán, Uzbekistán, y llegaron hasta el mar de Aral. De ahí cruzaron a Turquía, rumbo a otros destinos como Rusia, Rumania y República Checa. En su deambular por Europa oriental, los gitanos fueron esclavizados y perseguidos por los tártaros. Su profundo conocimiento de los caballos permitió que fuesen empleados en labores de retaguardia tales como herreros, fabricantes de arreos y de elementos de carga. Otros oficios que ocuparon estuvieron siempre en relación con la caballería, como domar y cuidar de las bestias y, al ser expertos en la fragua, en la fabricación del armamento o la reparación de ollas de cobre. Tenían también habilidades para trabajar el cuero o se desempeñaron como músicos y bailarines que divertían a la tropa. Los hindúes, antepasados de los gitanos, constituyeron así un número considerable de “personas con piel de color del cuero envejecido”, como dice Manuel Piñar, que deambulaban y acompañaban al ejército, vivían fuera de la ciudad y comerciaban con la tropa (Piñar, 2012, p. 38). Las mujeres decían la buenaventura a cambio de dinero, al tiempo que tocaban el pandero y vendían amuletos.

Otra hipótesis, más discutida, afirma que hubo una penetración por el norte de África. Manuel Piñar evoca textos de cuatrocientos años atrás que refieren a los gitanos como originarios del *Klein Gypten*, pequeño Egipto, o en otras palabras, Egipto menor. De ahí su nombre, Egipcianos, léxico que derivó finalmente en “gitanos”.

La primera referencia histórica que se tiene de la presencia de los gitanos en España es de enero del año 1425 (Piñar, 2012, p. 73). El gitano encontró en Andalucía su lugar predilecto para establecerse. Ya en el siglo XVI, España era un país despoblado por la emigración a América y la expulsión morisca, que necesitaba mano de obra para la dura labor del campo. Los gitanos hallaron pues las condiciones ideales para su asentamiento.

Fuentes históricas apuntan que algunos clanes de gitanos se estabilizaron en torno a puestos de trabajo tradicionales como las fraguas o las carnicerías. Otros, sin embargo, se dieron a deambular y a la rapiña y, con el tiempo, cualquier acto de hurto no aclarado se les atribuía, aunque lo hubiesen cometido personas ajenas a su comunidad. Por otra parte, los gitanos eran dados a la magia negra, hechizos y adivinanzas y a la celebración de ritos no católicos.

Fueron estos los elementos que con el tiempo dieron lugar a que se considerasen “gitanos” a todos los que deambulaban y no estaban asentados y se les catalogase como elementos peligrosos. Conforme continuaban su migración hacia el oeste, los gitanos fueron sistemáticamente condenados a las galeras, en Francia en particular. Creció el rechazo general en el resto de Europa y en España, fueron proclamados edictos que prohibían el matrimonio entre miembros de su comunidad para “purificarla”, y leyes que les perseguían y buscaban su expulsión y expropiación de sus tierras. Los Reyes Católicos, con la oportuna intervención de la Inquisición, fueron sus implacables perseguidores, al igual que de los moros y judíos sefardíes. Eran acosados por su condición racial y víctimas de una religión dominante que no admitía su singularidad.

De hecho, la obra de Mario Maya, basada sobre el poema del también granadino José Heradia Maya, “Camelamos Naquerar”, denuncia la pragmática “cruel e inhumana”¹⁶⁴ firmada por estos soberanos, tendiente al exterminio de los gitanos. La obra, una propuesta “para una danza de arcángeles morenos”, fue estrenada en 1976, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

Es un espectáculo flamenco que tiene como objetivo exponer una situación de injusticia determinada. Hemos querido ceñirnos a la peculiar forma de racismo que con nosotros se sigue practicando. [...] Seguimos sufriendo, en la mayoría de los casos, una clara, manifiesta, marginación, opresión y desamparo. Este problema, creemos, explica el meollo de amplias zonas del flamenco y constituye el tuétano, el raigón, la medula de esta danza

¹⁶⁴ Texto de la obra, sin referencias editoriales, salvo que ha sido diagramado por Manuel Cruz Sánchez.

de arcángeles morenos. (Palabras del coreógrafo Mario Mayo, antes de la presentación en 1976).

En el reinado de Felipe IV surgió la legislación más dura contra los gitanos, con la *Pragmática* de 1633 donde se estipulaba que:

[...] los que se llaman Gitanos, salgan fuera del Reyno, y que no se vuelcan a él, so pena de muerte: y los que quisieren quedarse, avicinándose en un lugar de mil vezino arriba, y que no usen el traje, lengua y nombre de gitanos... so pena de muerte. [...] Se veda [...] que use su lengua, y los oficios que les están prohibidos, y anden en ferias... y que hagan juntas en público, ni en secreto, so pena de doscientos açotes y seis años de galeras, [...] con mujeres, con destierro... que no se llamen ni otros los llamen Gitanos, y que ni en danças ni de otro accto se permita represtacino, acción [...], pena de dos años de destierro y cincuenta mil maravedi (Piñar, 2012, p. 152).

Como se ve, la prohibición se orientó a todos los elementos distintivos del gitano, incluido el nombre, las danzas o cultura. Fueron reducidos a las llamadas “gitanerías” establecidas en barrios de ciertas ciudades del sur del país: Triana, en Sevilla, El Sacromonte granadino, Santiago de Jerez y otros-, auténticos guetos de los que no se les estaba permitido salir después de la puesta del sol, so pena de graves castigos, donde lo que se pretendía era sedentarizarlos y asimilarlos.

Estamos ante verdaderas políticas de exterminio, que tiene uno de sus paradigmas en la Gran redada de 1749, un plan secreto del rey Fernando VI donde se perseguía arrestar y extinguir a todos los gitanos del reino, ya fuera mandándolos a la cárcel, o a las galeras o a través de su física aniquilación. Se estima que entre 8000 y 12000 gitanos y gitanas fueron arrestados, con la plena colaboración de las autoridades eclesiásticas, policiales y civiles.

Como reacción a las leyes segregacionistas, los gitanos debieron mantenerse ocultos. Al igual que los judíos, debieron borrar sus orígenes para integrarse a la sociedad española, convirtiéndose al catolicismo y adoptando nombres y apellidos que los hicieran pasar desapercibidos. Sus celebraciones públicas, cantes y bailes, fueron censurados hasta convertirse en un tabú para muchos de ellos. Así, entre los flamencólogos, se admite la existencia de un cante y baile limitados y, en cierto modo, ocultos, de uso y exhibición estricta a los ámbitos privados. Aun hoy en día, se celebran en las bodas gitanas, en círculos estrictamente familiares, cantos y bailes originarios de la India y de su folklore tradicional que solo unos pocos privilegiados pueden observar. Reservan pues *otro* flamenco a sus reuniones más íntimas, cuando tienen la seguridad de que ningún extraño se halla presente. En otras palabras, los “payos”, término –hay que decirlo–, no

desprovisto de cierto desprecio bajo el cual nombran a quienes no son de su raza, no presencian sino en contadas ocasiones la esencia más tradicional del flamenco.

Así describe Jan Yoors, un artista y fotógrafo belga que vivió con una *kumpanía* romaní desde los doce años y fue adoptado por una familia gitana, una celebración que presenció durante sus largos años de permanencia en la comunidad. Los gitanos, dice el entonces joven payo, empezaron a entonar una pieza de baile gitana,

[...] también a cantar y a dar palmadas. Secundaban el ritmo con los pies hasta que uno de ellos, más impaciente que los demás, se metió de un salto en el pequeño espacio abierto y empezó a bailar. Golpeaba el suelo con pasos contundentes y mantenía una expresión facial extrañamente contradictoria y desenfadada, con un deje de ironía socarrona en los ojos. Sus brazos y su torso se movían con gestos lentos y elegantes. Las palabras improvisadas de la canción transmitían alegría y humor. Los taconazos en el suelo se hicieron más fuertes y vigorosos. Otro chico se unió a él con movimientos frenéticos. Los espectadores estaban de un humor excelente. [...] Entre ellos todavía perduraba la nostalgia de la vieja canción. (Yoors, 2009, p. 94).

Como ésta, los gitanos crearon otras formas de resistencia, detrás de las que aún se ocultan, implementando prácticas que apuntan a aumentar la desconfianza y el recelo de los payos. Así, con la lectura de la buenaventura, el robo de las posesiones ajenas, actividades aureoladas de superstición y de una inquietante relación con el diablo, crean exiguas pantallas de protección y espejismos, pero que logran engañar y alejar a los payos. De esta manera, evitan una confrontación con el poder, de la cual ya conocen el triste desenlace. Independientes y orgullosos, prefieren que no haya mayor contacto con los que no son como ellos. Hay una manifiesta intención de poner barreras con aquellos con los que no comparten necesariamente ni la cosmogonía, ni la visión del mundo ni las leyes. Los gitanos se borran de la escena de la violencia. Se “auto-desaparecen”. Jan Yoors se sorprende de “su incomprensible e inexplicable falta de reacción traumática ante las violentas persecuciones personales que sufrían. (...de) su rechazo del odio o de la amargura personal como formas de responder a las presiones externas” (pp. 11-2).

Muchos gitanos viven hoy en España en clanes familiares, en barrios donde los payos no entran, conservando una marcada tradición rural y manteniendo fuertes lazos de cohesión y de lealtad con su propio pueblo. El patriarcado es la línea absoluta de conducta, la figura del padre es omnipotente, el rol de la mujer es esencialmente el de madre. Viven a la orilla de los occidentales, y el flamenco es una de las formas con las que permean ese mundo del cual se auto-excluyen y del cual evidentemente han sido prescindidos.

No es el espacio para desarrollar las actuales condiciones de los gitanos en el mundo. Basta con recordar que los derechos del pueblo romaní se siguen violando constantemente, siguen siendo perseguidos y expulsados *manu militari* de los terrenos donde acampan. El pueblo gitano sigue padeciendo la homofobia y la xenofobia de un sector de la Europa de ultraderecha que los esclavizó en Rumania hasta el siglo XIX y pretendió exterminarlos —se habla incluso de genocidio— durante la Segunda Guerra Mundial. Los gitanos siguen siendo discriminados por su diferencia, su forma libre de vivir y por su negativa a actuar bajo los códigos occidentales.

6.3.7.2. El origen del flamenco

Retomando nuestra argumentación, cualquiera sea el origen de los gitanos andaluces, ya sea India o Egipto, fueron varias etnias y de procedencias diversas las que se finalmente se asentaron en Europa occidental. Un elemento les unía: la extrema pobreza de estos pueblos nómadas que buscaron acogida en el corazón de Europa. Ambas hipótesis se sustentan en hechos que derivaron en persecuciones, ejecuciones y toda suerte de barbaridades que se cometían en las guerras de la antigüedad. En Alemania, Francia y España se mezclaron las distintas etnias y, con este intercambio, se modificaron profundamente el idioma, las creencias religiosas y tradiciones musicales, la sociedad y cultura gitanas.

Esta primera mezcla de culturas en el seno de la comunidad gitana es fundamental para entender el modo en que surge el llamado “cante gitano” y las influencias que hubo en la formación del flamenco.

Los gitanos llegaron a España bailando desde el primer momento. Fue el elemento genuinamente gitano y de forma indiscutible. Era relevante y notorio el arte de las gitanas en la interpretación de sus danzas; que los bailes los acompañaban con cantes en algunos casos, es cierto, y con palmas y jaleos, pero esos cantes no se relacionan como cantes flamencos hasta entrado el siglo XIX, donde comienzan a aparecer referencias con denominaciones específicas (Piñar, 2012, p. 108).

Alegría, tango, soleá, seguiriya, fandango, bulería, saeta, farruca son así algunos de los “palos” del flamenco, es decir la forma cómo se denominan las variedades tradicionales del cante y baile. Los palos pueden clasificarse según varios criterios: su compás, su *jondura*, su carácter serio o festivo, su origen geográfico.

Los primeros cantes con forma flamenca surgieron de los gitanos en las ciudades andaluzas de Sevilla, Cádiz y Jerez hacia 1780. Los primitivos escenarios de entonces eran

los bailes de candil en los patios de los vecinos, las trastiendas de las botillerías y las cuevas del Sacromonte granadino.

Una de las mayores influencias que recibe el flamenco es, por obvias razones, la de un folklore local totalmente entintado de arabismos, como consecuencia de siete siglos de dominación musulmana en el *al-Ándalus*, como se conoce al territorio de la península ibérica bajo el poder musulmán durante la Edad Media, entre los años 711 y 1492. Sin embargo, el flamenco se nutrió de todas las culturas que se asentaron en Andalucía (andaluces, moros, gitanos, judíos), cada una con su forma de expresar la alegría y el dolor, las tragedias y las celebraciones.

El cante desde sus orígenes se caracterizó por resaltar vivencias en primera persona y entre ellas se destaca la desazón, la amargura o la impotencia. Desde sus inicios, el poeta “Félix Grande (lo) asocia al lamento de la clase humilde andaluza, impotente frente a la clase poderosa, en la que toman destacado protagonismo, además de los gitanos, bandoleros y moriscos” (p. 103).

El baile fue el que arrastró la incorporación de cantes que lo acompañaran y, posteriormente, la introducción de la música y de la guitarra, un hito fundamental en la historia del flamenco. Bailaores, cantaores y guitarristas, el indispensable trío para el flamenco estaba creado. Todo lo que en el tablao lo acompaña hoy en día constituye el cuadro flamenco: los que dan las palmas, los percusionistas, el decorado, los trajes, los jaleadores.

El baile daba a los gitanos cierto prestigio y por tanto autoestima frente al maltrato secular que venían padeciendo, les acercaba al resto de la sociedad [...] contribuyendo a vencer el prejuicio social de gitano igual a malhechor, y, sobre todo, ofrecía a algunas gitanas la oportunidad de obtener beneficios económicos. Eran aspectos que debieron animar a toda la comunidad gitana circundante a seguir ese camino y predisponer a otros a sacar su cante al público (p. 107).

Se extrae de esta manera el flamenco de sus círculos gitanos privados familiares para llevarlo a públicos más amplios, lo cual generó mayor aceptación social y admiración, diversificando así mismo tanto el cante como los intérpretes.

6.3.7.3 El “*quejío*”

Con la incorporación de cantes populares del folklore andaluz como el romance, de cantes litúrgicos mozárabes y de la música gitana, se fue forjando el flamenco. Entre creación

gitana genuina o producto de la asimilación cultural de todos los grupos étnicos que convivieron en Andalucía, el flamenco es la expresión artístico-musical más clara de esta región. Una región que García Lorca en su “Poema del cante jondo” no duda en calificar como la “Andalucía del llanto” (García Lorca, 1998, p. 28). Pues hay un elemento distintivo del flamenco, característico tanto del cante como de la expresividad del baile y las cuerdas: el flamenco es la expresión pacífica de un sentimiento profundo, el clamor de un pueblo lastimado, el “*quejío*” del pueblo gitano, al que García Lorca rinde homenaje en sus oníricos versos. Así lo ejemplifica el siguiente poema, “Barrio de Córdoba”, que pertenece al “Poema del cante jondo”, donde la referencia al pueblo gitano es evidente: “En la casa se defienden/ de las estrellas. La noche se derrumba. Dentro hay una niña muerta/ con una rosa encarnada/ oculta en la cabellera. Seis ruiseñores la lloran/ en la reja. Las gentes van suspirando con las guitarras abiertas” (García Lorca, 1998, p. 28).

Desde la construcción de su gramática musical y desde su misma forma de articulación, el flamenco se puede asemejar en efecto a una lamentación.

Con una reflexión certera, Félix Grande dice que “las raíces del flamenco son demasiado primitivas, en el sentido en que pertenecen a una tensión cultural a la que la inocencia, el terror, la pena, la necesidad se le notan directamente, sin filtros de refinamiento”. Y en consecuencia, su expresión está llena de las formas más primitivas del lenguaje: el grito y la onomatopeya. [...] El flamenco, en su ejecución, participa de las características de la “voz mediterránea”: primero, a nivel de la fonación destaca la fuerza de voz que se asemeja al grito; segundo, a nivel del timbre predomina la nasalización que permite el enriquecimiento armónico del registro sonoro y la aspereza de la voz, su “sonido negro” [...]; tercero, a nivel de la ornamentación estamos ante el extensivo uso de las melismas; y cuarto, respecto al registro habría que mencionar el carácter forzado de la voz, siempre a punto del quebramiento (Piñar, 2012, pp. 12 y 28).

El escritor, director de cine y pintor Edgar Neville, amigo de Manuel de Falla y de Federico García Lorca, resaltaba por su parte las temáticas clásicas del cante flamenco:

[...] la madre que se muere en el hospital se repite con frecuencia, o el recuerdo de la madre muerta, sentimiento profundo y que llega con el cantaor a las oscuras raíces del grito. Pero sobre todo, el tema principal del cante es sobre cuestiones de amor, de un amor apasionado y violento [...]. El amor fue siempre el tema primero de todos los cantes [...], pero en el flamenco, y sobre todo en el cante jondo, éste ya se sublimiza y se lleva al límite, porque el amor verdadero nunca se pasa, y cuando parece que ya se fue, escuchad: nos queda un rumor dentro como el del mar en las caracolas. [...] Cualquier otro tema se hubiera gastado pronto, pero el amor, a fuerza de ser eterno y a fuerza de ser fugaz,

huidizo, es lo que siempre queda, porque es lo que cuenta, en primer término, en la vida espiritual del hombre (Neville, 2006, pp. 35 y 37).

Las vivencias de los gitanos condenados a las minas, a las galeras y al trabajo de la fragua, basadas en sus experiencias personales, constituyeron la otra esencia de las letras flamencas. La violencia y la explotación de un sistema socioeconómico basado en la servidumbre feudal y la esclavitud fueron temas predilectos en los cantes. El gitano usó el romance en primera persona para hablar de sí mismo y no para narrar la gesta de condes, caballeros o de terceros. Cantó lo que sentía, su amargura, su pena, su drama y también su alegría, entusiasmo, jovialidad, en una sociedad marcada por el temor al clero y la represión de la Inquisición.

El flamenco no fue un espectáculo, ni nació para ser un espectáculo: era la forma de expresión de un pueblo más bien desarticulado, eran los poemas que decían a grito de llanto unos analfabetos que no podían expresarse de otra manera, eran los lamentos de amor de un tosco primitivo que apenas sabe hablar pero que al recibir la herida se expresa de ese modo. ¿Quién podría pensar que ese lamento íntimo, que ese llanto musical, que ese abrirse las carnes para enseñar el corazón, pudiera ser un día, como se dice ahora, taquillero? (Neville, 2006, p. 33).

6.3.7.4 El “duende” y lo “jondo”

“Se desata el duende”, “Le llegó el duende” o por el contrario, “Esto no tiene duende”. Expresiones de esta naturaleza son comunes en el universo del flamenco. Pero, ¿qué es el duende? ¿Acaso no dijo Manuel Torre, reconocido como el mejor seguriyero de la historia, que “nadie sabe qué es el duende, nadie más que el que lo ha sentido”? (Piñar, 2012, p. 11).

Escribía Federico García Lorca: “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García Lorca, 2010, p. 18).

El duende es un estado emocional, un instante de magia. Es el aura del cantaor, de la bailaora, del guitarrista, es el alma negra del artista. Solo la palabra de Federico García Lorca lo puede expresar con tanta delicadeza:

El duende opera sobre el cuerpo del bailarín como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una hermosa muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores

adolescentes a un viejo roto que pide limosnas por las tiendas de vino; da con una cabellera olor de puerto nocturno y en todo momento opera sobre los brazos, en expresiones que son madre de la danza de todos los tiempos (García Lorca, 2010, p. 29).

El duende no se repite. El duende es epifanía. Es la expresión de nuestra fragilidad. Es la capacidad para trascender, y desde la genialidad, llegar a un momento sublime. ¿Acaso no era a esto a lo que se refería Manuel Torre, de quien se dice que fue el cantaor gitano con más duende de la historia, cuando dijo que “todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”? (García Lorca, 2010, pp. 10-1). Sonidos negros. Quizás sea ésta la metáfora que más se aproxima al duende. Pues duende es la inseguridad del artista, el miedo que paraliza, son esos fantasmas que, indolentes e insolentes, asoman su cabeza para burlarse de sus angustias. Es herida que no cierra, es desgarró, es ese dolor íntimo del cantaor que “solo canta a sus amigos, escupiendo sangre”. (Neville, 2006, p. 33). Para García Lorca, “el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo” (García Lorca, 2010, p. 26). La verdadera lucha del hombre, escribía el poeta granadino, es con el duende (García Lorca, 2010, p. 13).

No se ve pero se siente; no se puede invocar, provocar o apresar... pero se huele. El duende es del orden de la percepción. Se contagia al público. El duende es una conversación que se crea en silencio entre el público y el intérprete, entre artistas, cuando el público se entrega al artista y éste a su auditorio. Es una conversación del alma. Si hay encuentro de almas, el duende fluye solo, es una conversación íntima, que se descubre en las letras, los movimientos o las notas del flamenco. El duende es esa conversación en donde no hay palabras sino emociones. Cuando pasa el duende, “el cante queda en el aire ingrátido porque para eso era su alma” (Neville, 2006, p. 34).

“Alguien me dijo que la mirada es eso que hace desaparecer el espacio vacío entre los cuerpos” (Fernández, en Córnao, 2011, p. 52). Ver es palpar con la mirada, decía Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1964). Bailar es convertirse en el otro, considera por su parte el filósofo e historiador del arte Didi-Huberman, (2008, p. 27). Creemos que el duende es esa mirada, eso que conecta al artista con el otro, con el espectador conmovido, a través del cuerpo que le permite tocar el mundo. Ese mundo al que se accede mediante la simple percepción se desvela gracias al duende, a la fragilidad. El duende es esa experiencia intuitiva, es la profunda comunión de un artista con su público. Como dice Oscar Córnao:

El contacto con los infiernos nos da la posibilidad no ya de comprender, pero sí de aproximarnos a la comprensión de nuestras vergüenzas, y con ellas a vivir con el

pensamiento del dolor, que inevitablemente nos conecta con el mundo en el que vivimos (Córnao, 2011, p. 16).

Por eso, el duende es la mejor condición para interpretar lo jondo.

Lo jondo es el concepto que describe un resorte que nos mueve, nos remueve y nos conmueve de una manera distinta que ante la contemplación de una obra de arte o la escucha de una sinfonía. Lo jondo tiene que ver con la búsqueda dentro de nosotros mismos de todo lo que es más nuestro, de lo que duele. Se trata de encontrar la belleza en lo oscuro, en lo trágico a través de una tradición que se remonta muchos siglos atrás y pasa por los grandes clásicos griegos hasta Shakespeare o Goya. Lo jondo es una categoría estética que parte de la insegura consciencia humana del yo. Se trata siempre de salir de esa consciencia ética para arrebatarse, en la medida de lo posible, algún protagonismo a la forma, a lo que se ve, al flamenco que se recarga de más ornamentación de la que necesita para decir lo que tiene que decir el hombre. La reivindicación de lo jondo es solo estética y no tiene nada que ver con la tradición ni con la pureza (Martín, 2006, pp. 30-1).

Con el duende se despiertan sensibilidades profundas, tanto para el artista como para quien lo presencia. Se logran subjetivar aquellas historias ocultas, aquella que solo el intérprete conoce y esa otra que solo el espectador revive. Cada uno es partícipe de la magia. “El cante jondo se desarrolla mejor en la intimidad, busca el recogimiento y el silencio y, por supuesto, como en muchas otras manifestaciones artísticas, los momentos de genialidad son totalmente imprevisibles” (Martín, 2006, p. 46).

A través del ritual, a través del flamenco, hay reconstrucción escenificada. Con el flamenco, los gitanos se reinventan, elaboran sus duelos, desafían la violencia a la que han sido sometidos. Con el flamenco y su duende, se reconcilian con la muerte. El flamenco expresa sus memorias, reconstruye poéticamente su historia, su pasado, su presente. A través del flamenco, los gitanos hacen de su deambular por el mundo una narración para el cante y el baile. Relatan sus historias de amor, de dolor, de muerte a través de las cuerdas de la guitarra, de los palos y seguiriyas del flamenco. Con creatividad, sueños y símbolos, los gitanos se burlan de la muerte.

Capítulo 7. Un cuerpo que danza: análisis del trabajo de campo y creación coreográfica de la obra de danza contemporánea “Girasoles” a partir de las voces de las víctimas de desaparición

7.1 Trabajo de campo: experiencia con la comunidad del barrio “Comuneros II”, asentamiento de “Playa Alta”, Cali, junio-noviembre 2015

En junio de 2015 iniciamos el trabajo de campo de esta investigación con una comunidad de mujeres desplazadas, habitantes del barrio “Comuneros II”, en un asentamiento conocido como “Playa Alta”, al oriente de la ciudad de Cali. Este fue un experimento epistemológico y sociológico cuyo propósito consistió en la elaboración colectiva de un producto artístico, inicialmente, un relato literario. Ahí se evocaron, por un lado, las condiciones en que las mujeres talleristas vivían en su región de origen y las que dieron lugar a su desplazamiento forzado, y por otro, las circunstancias en que debieron abandonar sus nuevos hogares, una vez instaladas en Cali, después de dos incendios criminales que arrasaron el barrio donde vivían. Este relato, incluido en los Anexos, daría pie a la creación de “Girasoles”, una obra de danza contemporánea elaborada con las voces de las víctimas, cuyos resultados detallaremos en la última parte del capítulo.

El asentamiento de Playa Alta ha sido construido, como la inmensa mayoría de otros en la ciudad, en condiciones muy precarias. Los distintos fenómenos de violencia que han marcado la historia del país dieron lugar a crecimientos anómalos de las ciudades. Cali, hace sesenta y cinco años, no tenía más de 300.000 habitantes; las oleadas de desplazados causadas por La Violencia hicieron aumentar su población en los siguientes quince años a 1.200.000 habitantes; estos movimientos migratorios, renovados permanentemente por diversas violencias periódicas, han elevado ese número hoy en día a 2.500.000. Desde el punto de vista demográfico, es un crecimiento devastador. Un buen número de los más recientes desplazados han venido de la región del mar Pacífico, caracterizada culturalmente por su herencia africana. Basta decir que Cali, con 600.000 personas de raza negra, es la segunda ciudad de América (incluyendo Norte, Centro y Suramérica) con mayor población negra, después de Salvador de Bahía, en el Brasil, y por delante de La Habana, Cuba, y que la ciudad de Popayán, en el departamento del Cauca, fue el mayor centro de comercialización de esclavos en la historia de América del sur, después de Brasil y en todo caso antes de Cartagena de Indias.

Las personas con las que se adelantó el taller, todas mujeres, provenían también de la región del Pacífico colombiano. Su aislamiento cultural ha fortalecido sus costumbres, de

tal manera que, para ellas, llegar a Cali es ya una experiencia de desarraigo muy significativa. De sus poblaciones de origen salieron por la fuerza, amenazadas, cooptadas por diversos grupos ilegales. Estos grupos requerían entero control sobre esos vastos territorios selváticos, cruzados por ríos intransitables y caudalosos, para asegurar el transporte de la droga exportada por mar y garantizar el ingreso de armas adquiridas en el mercado negro armamentista. Inmensos corredores de seguridad cuyo establecimiento debía hacerse a sangre y fuego.

La historia, construida bajo la metodología de taller, contó con la participación activa de las desplazadas, apoyadas en nuestra dirección. Lo importante a resaltar es que los diversos elementos narrativos fueron aportados *por las propias víctimas*, de tal forma que podría considerarse que la autora actuó como “relatora” de una historia verdaderamente propuesta, en el fondo, por la comunidad de mujeres desplazadas. A través de esta dinámica, se ha hecho evidente el proceso de empoderamiento pacifista de estas mujeres y de las relaciones que se tejen a través de la construcción de esta historia “ficticia”. Ellas se empoderaron de su propia vida y dieron los elementos para construir la historia, amparadas en la “ficcionalidad” de los personajes. Basándonos en los preceptos de la Investigación para la paz, lo que se persiguió no fue solamente la evocación de sus pérdidas profundas, sino también que se conectaran y relacionaran con las historias de las demás, en un espacio donde los individuos supieran más de sí mismos y de los otros, y que empezaran a considerarse como un grupo.

Así surgió “Girasoles”, un relato literario cuyo proceso de gestación describiremos a continuación.

7.1.1 Contexto sociopolítico

En esta tarde de junio, el calor es insoportable. Pegajoso. Las mujeres van llegando una a una al Centro Pastoral “Claret”, donde las espera la Hermana Mariela, de la comunidad de Hermanas Javerianas de Cali. La Hermana las reúne todos los lunes para hacerles entrega de ropa usada, juguetes, tiquetes para el almuerzo, leche para sus hijos. Son de todas edades. Todas mujeres. Mujeres sin hombre pero con niños. Muchas de ellas embarazadas. Otro niño más. Ya tienen 3 ó 4 en casa, los suyos o los de sus hijas. Un poco ‘é *pelaítos*¹⁶⁵.

¹⁶⁵ *Pelaítos*, contracción de *Peladitos*, como se les dice coloquialmente a los niños en Colombia. Para una mejor comprensión de los modismos propios de la región, hemos incluido en los Anexos un glosario (página 127), que recoge las principales expresiones acá empleadas.

Llegan en camisetas de tiritas, con lycras apretadas. Sobresalen los senos abundantes o la flacura fibrosa. Todas andan en chanclas, las uñas pintadas con modernos y coloridos decorados. Trenzas y *chaquiras* en el pelo. Collares de plástico. Pobreza evidente. Piel negra, sonrisas blancas. A veces falta un diente.

Estamos en Cali, la capital del departamento del Valle del Cauca, ubicado al suroccidente de Colombia, en el barrio Comuneros II. Con esta comunidad se desarrollará el trabajo de campo que hace parte de esta tesis doctoral. La etapa inicial será un proceso que durará cinco meses, entre junio y noviembre 2015. Habrá 22 sesiones, donde se realizarán más de 20 horas de rodaje audiovisual, incluyendo 8 entrevistas individuales. En total, alrededor de 30 mujeres pasarán por el taller pero al final quedarán 18 participantes activas. La segunda etapa del proyecto, la de la creación de la obra de danza, se desarrolló también sobre 5 meses, entre octubre 2016 y marzo 2017, a la cual participaron 12 mujeres.

Cali es la tercera ciudad del país y es reconocida por sus logros en el deporte, la música y la danza, en particular la salsa. En el 2017 cuenta con cerca de dos millones y medio de habitantes. Es un centro de negocios industriales y agrarios, punto de confluencia para migrantes de ciudades, pueblos y municipios cercanos. Es la ciudad con mayor población afrodescendiente en Colombia (cerca de 700.000), principalmente por los grandes desplazamientos producto de la violencia, en proveniencia de la región del océano Pacífico, más conocida como “el Pacífico colombiano”, que reúne los departamentos del Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño¹⁶⁶. Cuenta también por supuesto, con una mayoría de población mestiza oriunda de la ciudad.

Cali se divide en comunas, teniendo en total 22, cada una compuesta por barrios. Las zonas del Norte y el Oeste albergan mayoritariamente una población de estrato socioeconómico medio alto o alto; el Oriente y el Sur son parte de lo que es considerado mayoritariamente como población de pocos recursos y estratos bajos.

El barrio Comuneros II se encuentra ubicado al suroriente del área metropolitana de Cali. Hace parte de la Comuna 13, situada en el “Distrito de Aguablanca”¹⁶⁷, la cual alberga el 30% de la población de la ciudad. La gran mayoría de los habitantes de Comuneros II son desplazados por la violencia o migrantes en busca de mejores oportunidades.

¹⁶⁶ Ver mapa de Colombia Anexos, página 132.

¹⁶⁷ Como “Distrito de Aguablanca” es conocida la amplia zona que abarca las Comunas 13, 14 y 15, identificadas como los lugares de alta población migrante y con serios conflictos sociales y de convivencia, con los mayores índices de violencia urbana de Cali. Alberga al menos a 700.000 pobladores. Entre ellos se encuentran los que están ubicados en el barrio Comuneros II y en la invasión Playa Alta, objeto de este estudio.

La fundación del barrio no supera los 10 años de antigüedad. La migración a la zona que hoy es Comuneros II y sus alrededores inició en la década de 1970 a raíz, entre otras, del maremoto de Tumaco de 1979 en el Pacífico (que arrasó vastas zonas costeras y pequeños asentamientos urbanos), y el recrudecimiento del conflicto armado en las zonas rurales del departamento del Valle del Cauca. La reagrupación familiar ha sido uno de los motores de la movilización hacia Cali. A pesar de que en esa migración hubo quienes pudieron erigir sus casas con todos los requerimientos legales, con los años el conflicto hizo crecer la demanda de vivienda al punto de formarse una *invasión*¹⁶⁸ dentro del barrio, conocida, en este caso, como Playa Alta.

Playa Alta tiene casas pertenecientes a estratos 1 y 2, los más bajos de la clasificación socioeconómica implementada en Colombia (escala que va del 1 al 6), siendo considerada una zona de numerosa población pero con poco movimiento de ingresos y de alta conflictividad, asociada a las extremas condiciones de pobreza de sus habitantes. Muchas de las mujeres que participaron en esta investigación se encuentran debajo del umbral de pobreza establecido por el Banco Mundial, sobreviviendo con el equivalente a menos de dos dólares diarios, o el equivalente a 6 600 pesos colombianos. Comuneros II colinda con otros sectores de igual estratificación y de mismos niveles de conflicto y violencia.

7.1.1.1 El Pacífico colombiano, la génesis del éxodo

Algunas de las mujeres de Playa Alta son oriundas de Tumaco, una ciudad limítrofe con Ecuador. Por esta razón y porque este puerto sobre el Pacífico colombiano reúne numerosas condiciones del conflicto armado colombiano, fue elegido como escenario de la narración que surgió de los talleres implementados. San Andrés de Tumaco, mayormente conocido como Tumaco, está ubicado en el suroccidente de Colombia, en el departamento de Nariño, cerca de Pasto, la capital del departamento. Tumaco se destaca por ser un importante puerto marítimo, al que le han puesto el sobrenombre de *La perla del Pacífico*, con hermosos paisajes naturales como lo son “Cabo Manglares”, la bahía de Tumaco, “La Isla del Gallo”, “La Barra” y “el Morro” y una gran biodiversidad medioambiental, tal y como el resto del Pacífico (segunda zona más biodiversa del planeta). Cuenta con una mayoría de población afrodescendiente (entre 80% y 90%), seguido de población indígena y mestiza.

La expansión de la minería a gran escala, el conflicto armado rural y urbano, que ha generado la presencia de actores armados legales e ilegales, y el despojo territorial de

¹⁶⁸ Barrios marginales, donde reina la extrema pobreza. Generalmente los habitantes se han tomado el espacio a la fuerza (lo han “invadido”, de ahí su nombre, “invasión”). Las casas han sido construidas al margen de la ley, con escasas condiciones de seguridad o salubridad. Son también conocidos como “villas miseria” o *favelas*.

comunidades étnicas, han sido los elementos fundamentales del conflicto que ha padecido Tumaco, así como otras muchas regiones del país. La región Pacífica concentra actualmente el 66,6% de la producción nacional de oro (Vargas, 2015, p. 13) y se caracteriza por el desarrollo de megaproyectos de extracción minera, tanto legal como ilegal. La expansión del proyecto minero en la región genera lo que Vargas llama “un modelo de desarrollo insostenible” (p. 15). La sobreexplotación y la contaminación de la tierra y los ríos ponen en peligro la biodiversidad de la región, así como la producción de alimentos para los hombres y mujeres que la habitan. La deforestación amenaza el equilibrio ecológico. Las comunidades indígenas y negras han emprendido numerosas acciones colectivas para proteger el aire, el agua y los ecosistemas nativos. La explotación minera está asociada en gran parte a la disputa territorial de grupos provenientes del paramilitarismo¹⁶⁹ y las guerrillas o que ejercen actividades asociadas al narcotráfico¹⁷⁰, y los grupos étnicos originarios de la región son quienes finalmente se ven afectados y despojados de sus tierras ancestrales para favorecer a las compañías extranjeras.

La economía de Tumaco se basa en los negocios portuarios, de intercambio, pescadería, agricultura y, desde 1999 aproximadamente, el proceso ilícito de elaboración de la cocaína. Desde esta fecha el departamento del Putumayo, que colinda con Nariño, y los departamentos del Caquetá y del Meta, más hacia el este del país en una zona conocida como los Llanos Orientales, se convirtieron en objetivos militares durante la conocida “Guerra a las drogas” promovida por el Estado colombiano en el marco del llamado “Plan Colombia”¹⁷¹. Ya que los métodos de destrucción de las siembras de coca se basaban en la fumigación aérea, se trasladaron el cultivo, procesado y transporte de la cocaína a las zonas internas de Nariño, entre ellas Tumaco. A la vez, las guerrillas colombianas, en particular las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), empezaron a migrar a la zona huyendo de la confrontación con el ejército, en busca de nuevos refugios.

¹⁶⁹ Organizaciones armadas ilegales.

¹⁷⁰ *Cfr., supra* Capítulo 2, para mejor entendimiento de este aspecto contextual, en el que se cruzan grupos de guerrilla, bandas criminales (conocidas como BACRIM), paramilitares, productores de cocaína, narcotraficantes, explotadores mineros ilegales y delincuencia común.

¹⁷¹ El “Plan Colombia” (también llamado “Plan para la Paz y el Fortalecimiento del Estado o Plan Colombia para la paz”) es un acuerdo bilateral constituido entre los gobiernos de Colombia y Estados Unidos. Se concibió en 1999 durante las administraciones del presidente colombiano Andrés Pastrana Arango y el estadounidense Bill Clinton con los objetivos específicos de generar una revitalización social y económica, terminar el conflicto armado en Colombia y crear una estrategia antinarcótica (Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Colombia. Consultado el 8/12/15). Para mayor desarrollo, ver el capítulo 2 de la tesis.

Tumaco ha atravesado por diversas épocas en las que sus habitantes se han visto obligados a huir a poblaciones cercanas (relativamente) en especial a Cali¹⁷², o incluso al vecino Ecuador. Las razones han sido, como se dijo, esencialmente los desastres naturales o los desplazamientos productos de la violencia. La primera gran migración se produjo en 1979, después de un terremoto de 8.1 en la escala de Richter, ocurrido en diciembre de ese año. El maremoto que sacudió al océano Pacífico afectó gravemente las poblaciones aledañas y notablemente a Tumaco. Un informe de la Defensa Civil reveló que en toda la costa hubo 450 muertos y más de 1.000 personas heridas; igualmente fueron averiadas más de 2.000 casas y 3.000 quedaron destruidas¹⁷³.

En 1990, los hermanos Castaño, jefes paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) enviaron un cuerpo militar al sur del país con el fin de combatir la guerrilla y fortalecer los nexos entablados con narcotraficantes. Los nombres Diego Fernando Murillo, alias “Don Berna”, y Carlos Mario Jiménez, alias “Macaco”, fueron una razón de terror para los habitantes de Tumaco. Con la excusa de eliminar la presencia militar y delincencial, impusieron su ley, secuestrando, torturando, “desplazando” y “despareciendo” a cientos de campesinos, lo que en Colombia se conoce como la ‘llegada del “Bloque Libertadores del Sur”¹⁷⁴.

Después de dos décadas de violencia paramilitar, en el 2009, se puso en marcha el “Plan Renacer”¹⁷⁵ de las FARC, mediante el cual la guerrilla buscaba recobrar poder en las periferias del país. Recibieron apoyo de narcotraficantes y bandas criminales, aumentando considerablemente su presencia en el municipio, recrudesciéndose, una vez más, el ya convulsionado conflicto de Tumaco. Así, durante toda esta época, Tumaco sufrió bombardeos, saqueos, asesinatos, sicariato, robo de tierras, extorsión y todo tipo de violación de los Derechos Humanos, producidos no sólo por narcotraficantes, guerrilla y paramilitares, sino también por militares y la Policía, que con el pretexto de perseguir a

¹⁷² La distancia entre Tumaco y Cali es de 700 kilómetros por carreteras en su mayor parte en mal estado. Las otras vías son la aérea y la marítima, a través, esta última, de Buenaventura.

¹⁷³ Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Terremoto_de_Colombia_de_1979 [Consultado el 8/12/15].

¹⁷⁴ Para mayor información sobre las acciones de este grupo paramilitar, consultar el artículo: <http://www.verdadabierta.com/component/content/article/82-imputaciones/3385-la-caceria-del-frente-libertadores-del-sur> (publicado el 12/07/11 y consultado el 8/12/15).

¹⁷⁵ El “Plan Renacer” consistió en una estrategia de las guerrillas de las FARC para aumentar sus ataques con el uso de minas, explosivos y francotiradores, en un intento por evitar una derrota militar y recuperar espacio político. Acosada por la presencia militar del ejército, la ofensiva guerrillera perseguía el reacomodamiento político ante el hostil ambiente político generado por su inclusión y permanencia en la lista de organizaciones terroristas de Estados Unidos y la Unión Europea. Ver artículo: <http://www.terra.com.co/actualidad/articulo/html/acu18891-farc-lanzan-plan-renacer-y-buscan-oxigeno-politico.htm> (publicado el 17/02/09 y consultado el 8/12/15). Para mayor desarrollo, ver el capítulo 2 de la tesis.

cualquier sospechoso con nexos ilegales, eliminaron numerosa población civil, amenazándola e intimidándola.

Por otra parte, además de convertirse en la manzana de la discordia por el control del cultivo de la coca por parte de todos los actores, en Tumaco también se dispuso el terreno (desde la década de los 80) para cultivar la palma africana. Esta produce uno de los insumos principales para la producción de biocombustibles, un negocio con un alto movimiento de dinero. El cultivo de esta palma va estrechamente relacionado con las formas de financiación que tienen los paramilitares. Es de conocimiento nacional y de diversos organismos internacionales que graves denuncias han surgido por parte de la población acusando a los palmicultores de contratar grupos armados a su servicio (Vargas, 2015, p. 13). Esta es una de las principales razones para el robo de tierras, provocando el desplazamiento forzado de la población y la erosión de los suelos por la sobreexplotación¹⁷⁶.

En mayo 2015, otras 352 personas del departamento del Cauca tuvieron que desplazarse por culpa de enfrentamientos entre las FARC y las fuerzas militares¹⁷⁷. Durante este operativo fueron abatidos 26 guerrilleros. En su momento, esta acción fue un duro golpe para el proceso y los diálogos de paz que atravesaba entonces Colombia, ya que la ofensiva fue producto de un operativo militar de bombardeo a campamentos guerrilleros, ocasionando que la guerrilla suspendiera el cese unilateral del fuego, decidido desde el 20 de diciembre de 2014. Meses antes, la guerrilla había arremetido contra un campamento militar, dando de baja a 11 militares.

Cientos de campesinos se vieron en la obligación de dejar sus tierras por los incesantes ataques de la fuerza militar a guerrilleros escondidos en sus campos. Pero los ataques violentos en medio de este conflicto no sólo se limitaron a las personas sino que tuvieron graves consecuencias en el medio ambiente. En el mes de junio de 2015, en el momento de iniciar este trabajo de campo, las FARC bombardearon un oleoducto en la vereda de El Pinde de Tumaco¹⁷⁸. El derrame de petróleo alcanzó cifras dramáticas e irreversibles de 410.000 galones sobre las aguas del puerto, en la quebrada de Pianulpí, la cual conecta con ríos y afluentes que desembocan en el mar Pacífico, provocando gravísimas consecuencias medioambientales, no sólo por la contaminación de ecosistemas acuáticos y terrestres, sino porque estos ríos son la fuente de ingresos (la pesca en particular) y el

¹⁷⁶ Ver el artículo: <http://www.las2orillas.co/tiene-sentido-hablar-de-paz-en-el-pacifico-colombiano/> [consultado el 08/12/15].

¹⁷⁷ Ver el artículo: <http://m.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/bombardeo-guapi-cauca-deja-350-desplazados-defensoria> [consultado el 08/12/15].

¹⁷⁸ Ver el artículo: <http://www.eltiempo.com/estilo-de-vida/ciencia/crimen-ambiental-en-tumaco-mancha-de-crudo-ya-se-extiende-por-7-km-de-playa-de-tumaco/16006816> [consultado el 08/12/15].

suministro de agua para Tumaco y sus zonas colindantes. Como producto del derrame, unos 80.000 habitantes del casco urbano de Tumaco, y otros 20.000 de la zona rural quedaron sin el servicio de agua potable. La mancha de crudo alcanzó una expansión de 15 km, representando uno de los peores daños ecológicos para Colombia en la última década.

Tumaco es pues el triste paradigma del complejo conflicto armado colombiano. No es extraño que se refiera a esta región como una “Colombia en miniatura”. La fuerte y sangrienta presencia de paramilitares, guerrilla, narcotraficantes, militares y las temibles bandas criminales, —entre ellas “Los Rastrojos y “Los Urabeños”, bandas criminales a las que las mujeres de Playa Alta hacen alusión por su extrema violencia— obligó a una numerosa población a abandonar su paraíso en el campo, con la esperanza de encontrar mejores condiciones en la ciudad, huir de la violencia y sobre todo, permanecer en vida.

7.1.1.2 La violencia urbana

Lo que ninguna de estas familias podía siquiera anticipar es que al llegar a Cali se encontrarían con escenarios de violencias mucho más crudos.

Para entender la compleja situación de los barrios marginales de la ciudad de Cali tales como Playa Alta o “Potrerogrande” y los conflictos que ahí a diario se viven, nos basaremos en los “Cuadernos ciudadanos”, del Observatorio de Realidades Sociales de la Arquidiócesis de Cali¹⁷⁹, cuyas conclusiones e impresiones generales interpretamos a continuación, para completar la contextualización de esta investigación.

Es difícil expresar con palabras los umbrales desquiciados que puede alcanzar la violencia en estos sectores de la población caleña, donde cohabitan la miseria, el vicio (o consumo de droga), el microtráfico de droga, los robos, y los crímenes de sangre.

La violencia urbana se manifiesta de múltiples maneras, como se vio en el capítulo 3. Según la categorización propuesta por Johan Galtung (1985), ésta puede ser directa, estructural, cultural o simbólica¹⁸⁰. La violencia sería así toda acción que limite o impida el desarrollo de las capacidades humanas. “La violencia pudiera ser vivenciada como la ruptura de un ‘orden establecido’, de una armonía preexistente, de unas condiciones de vida en las que se realizan las expectativas de existencia de la especie humana” (Muñoz et

¹⁷⁹ Arquidiócesis de Cali (Octubre de 2014). Potrerogrande. Vidas en busca de la reconciliación. (N° 2). Edición especial: *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S.A.S.; (Marzo de 2015). Violencia, memoria y reconciliación en la ciudad. (N° 3). *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S.A.S.; (Junio de 2015). Perspectivas de ciudad región. (N° 4). *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*.

¹⁸⁰ Para mayor desarrollo, ver capítulo 3 de la tesis.

ál., 2005, p. 19). Playa Alta, como muchos barrios marginales del país, podría ser el paradigma de cada una de sus manifestaciones.

Uno de los principales problemas de estos barrios es el de la vivienda. Muchos migrantes no son propietarios de sus habitaciones. No figuran como titulares en los documentos de la casa, por ende, no pueden hacer prevalecer sus derechos ni pretender a algún reconocimiento económico. Un fenómeno muy corriente consiste en que algunas personas inescrupulosas han invadido las casas desocupadas, adueñándose *de facto* de los terrenos, que ponen en alquiler o a la venta a precios exorbitantes. Los inquilinos deben pagar 120.000, 150.000, hasta 250.000 pesos (35, 45 y 75 dólares respectivamente) por mes, sumas inalcanzables para estos estratos miserables. Van acumulando irremediablemente las deudas del arriendo y se ven amenazados de perder su vida si no pagan a tiempo. En términos de servicios, numerosas familias no pagan su consumo pues conectan las mangueras a la tubería municipal distribuidora de agua o se “pegan” clandestinamente a las cuerdas de energía para llevar luz a sus casas. Todos estos barrios sufren de un proceso progresivo de turgurización y empobrecimiento generalizado.

Existe también una gran precariedad en términos de empleo. Como ya se ha mencionado, la mayoría de sus pobladores ha llegado al barrio producto del desplazamiento forzado de la guerra. Gran parte de sus habitantes son afrodescendientes, con una minoría de mestizos. Las formas de trabajo son, en su mayoría, informales, incluyendo actos delictivos de ciertos miembros como forma de supervivencia. Los hombres no consiguen trabajo regular en la ciudad, y los que pueden regresan al Pacífico en busca de oportunidades más estables, por lo general en el campo o la construcción, dejando solas a las mujeres con los niños. Muchas de ellas no tienen empleo, o si lo tienen, deben atravesar la ciudad hacia los barrios ricos, en una ciudad hostil que no conocen, mal conectada con estos barrios de la periferia. Estos migrantes viven en *otra ciudad*, que para muchos habitantes de Cali no existe o que, por lo menos, estorba. Otro signo evidente de la exclusión provocada por la violencia estructural.

Hay una ausencia total de educación sexual o de control de la natalidad, de tal suerte que nos encontramos con un alto porcentaje de niños por familia. Las mujeres son madres a muy temprana edad y son las abuelas, muy jóvenes también, que terminan cuidando los niños de estas muchachas.

Muchos migrantes son iletrados pues las posibilidades de acceso a la educación en el campo son reducidas, teniendo como consecuencia la negación de sus derechos. Los desplazados gozan de un reconocimiento legal que les permite hacer valer sus derechos, sólo que para la obtención de los documentos que legitimen al migrante como desplazado se debe hacer una infinidad de gestiones ante infinidad de organismos. Muchos no saben

qué hacer, cómo hacerlo o ante qué entidades. La burocracia brilla para entorpecer el camino hacia las ayudas del Estado. Es así como muchos de ellos no tienen documentos o están a la espera de un hipotético reconocimiento oficial. Otra forma de revictimización por parte del Estado, que se manifiesta a través de procesos largos y denigrantes. Los desplazados son la periferia de la periferia.

Pero quizás la situación más dura que padecen los habitantes de estos barrios marginales de Cali es la de la violencia producida por las pandillas de jóvenes. Max, uno de los personajes que emerge de la narración que se desprende de esta investigación, es un pandillero y aunque nunca fue nombrado así por las mujeres talleristas, ejerce toda la actividad delincencial y los modos de operar de estos grupos urbanos.

El fenómeno de las bandas de crimen organizado al que se hacía referencia más arriba se ha trasladado a la urbe. Los habitantes se ven forzados a enfrentarse día a día con estas llamadas “BACRIM” (acrónimo de “bandas criminales”): “Los Rastrojos”, “Los Urabeños”, “La Oficina de Envigado” y “La Empresa”, el brazo armado de “Los Rastrojos”. Bajo este eufemismo (bandas criminales) se denomina a los grupos paramilitares que se reorganizaron delictivamente después de su desmovilización en el año 2005, amparados por la Ley 975¹⁸¹. “Los Urabeños”, también conocidos como el “Clan Úsuga” por las autoridades colombianas, son una organización narcoparamilitar. Esta banda criminal forma parte de los actores del conflicto armado en Colombia y se considera la agrupación narcoparamilitar más grande, peligrosa y mejor estructurada del país, por la cantidad de combatientes que la integran (2366 miembros), por las zonas donde hace presencia y el gran número de cargamentos de droga que trafica a nivel nacional e internacional¹⁸².

Una de sus formas de operar es intimidando a los habitantes cobrándoles dinero —casi que a diario— por tener un negocio o residir simplemente en determinado espacio, lo que en Colombia se denomina coloquialmente “la vacuna”; además de amenazas, robos y actos delincuenciales, violentos o letales a quienes se opongán. Por el control

¹⁸¹ En el marco de la “Ley de Justicia y Paz”, impulsada por el Gobierno colombiano en el 2005 como parte del proceso de reconciliación nacional y de reparación de las víctimas, se impulsó la creación de una ley en el Congreso, conocida como la Ley 975 de 2005. Aprobada en ese año, la Ley 975 estableció las condiciones para que los grupos paramilitares al margen de la ley y las guerrillas entregaran las armas y se reintegraran a la sociedad civil, en lo que se conoce como “la desmovilización”, un proceso de amnistía y sometimiento a la Justicia de los grupos narcoterroristas y paramilitares en Colombia. Más de 30.000 miembros de grupos armados ilegales se desmovilizaron bajo la Ley 975. Los principales jefes, tal como Salvatore Mancuso, fueron extraditados a los Estados Unidos, condenados por crímenes de narcotráfico. Carlos Castaño, sin embargo, principal jefe paramilitar de las AUC y autor de innumerables masacres y magnicidios colectivos en Colombia que alcanzarían hasta 500 muertos, nunca fue enjuiciado por sus crímenes: fue asesinado por órdenes de su hermano Vicente en abril de 2004. Para mayor desarrollo, ver capítulo 2 de la tesis.

¹⁸² Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Narcoparamilitarismo> [consultado el 8/12/15]. Para mayor desarrollo, ver capítulo 2 de la tesis.

delincuencial de la ciudad, se ejerce la extorsión a los más pobres, hecho que hubiese sido inimaginable en la Cali de hace 20 años (Salazar, 2015, p. 75).

Las BACRIM basan su funcionamiento reclutando jóvenes para el microtráfico de drogas, armas, dinero o contratos de asesinatos y sicariato. Y los muchachos que deambulan sin porvenir por las barriadas se convierten en presa fácil para los delincuentes de mayor edad. Un padre ausente, una madre desbordada con los quehaceres de la casa o, por el contrario, sin otro horizonte que el de ver telenovelas en un televisor borroso... los niños terminan en las calles, “parchando” en las esquinas, o “haciendo nada” con los amigos, a la espera de “una vuelta” que los ocupe. Ven que los más grandes tienen buenos zapatos, tenis de buena marca, buen vestir. Sus propias precariedades son evidenciadas ante el éxito de los demás. La seducción del dinero fácil es muy fuerte, de tal suerte que todos estos muchachos necesitados, desesperanzados, y sin sólidas amarras familiares se dejan seducir por la ilegalidad, para satisfacer necesidades que en casa no pueden. Las BACRIM reclutan a estos muchachos para cometer en su nombre los más atroces crímenes en la ciudad. Los jóvenes se sienten amparados por estas poderosas estructuras, obteniendo un mayor reconocimiento social al entrar a formar parte de una pandilla.

Jorge Ordoñez evoca unos “códigos de honor” dentro de la pandilla que hacen que se justifique y se enaltezca la violencia (Ordoñez, 2015, p. 53). En los lazos —muy fuertes— que se generan dentro de las bandas, el honor alcanza unas dimensiones supremamente elevadas. La masculinidad es enaltecida en su máxima expresión, junto con los atributos que a ella se le atañen desde una mirada patriarcal: agresividad, dominio sobre los otros, valentía, ninguna compasión o remordimiento con sus víctimas y, por contraste, protección a los miembros más débiles de su grupo. Los combates contra las pandillas rivales son el escenario ideal para exponer todas esas “cualidades”. Entre más violentos son, más reconocidos son por sus pares. Entre mayor agresividad, mayor respeto y admiración generan entre los suyos. Todo es, finalmente, cuestión de prestigio.

A puño limpio, con machete, con piedras, palos o varillas metálicas. Con cuchillo. Y, por supuesto, con armas de fuego, así se enfrentan los jóvenes de estos barrios olvidados. Los mayores exhortan a los pequeños a cometer crímenes, los desafían (el famoso “código de honor”), a cambio de entregarles sumas irrisorias de dinero que estos muchachos sin proyecto de vida nunca conseguirían de otra manera y que representan ante todo un ascenso social y de posicionamiento en el barrio. Ese dinero también significa poder llevar alguna ayuda a la casa, una casa donde muchas veces llegaron después de estudiar y no había qué comer. Una de las expresiones más utilizadas por los habitantes de otros barrios similares a Playa Alta o a Comuneros II en los textos referidos es lo que representa la

terrible experiencia de “acostarse con hambre”. Como dice Adrian Scribano (Scribano, 2008),

[...] la desnutrición es un elemento esencial de la violencia estructural, que permite la regulación y el control social. Mientras hay hambre, no hay posibilidad de pacto social. La desnutrición implica unos cuerpos que caen en somnolencia, que son inmovilizados. Con hambre, los sujetos pierden capacidad de interacción. Con hambre, están condenados al aislamiento. El hambre se conecta directamente con la visibilidad social del cuerpo. Los cuerpos con hambre no se movilizan.

El otro elemento distintivo de las pandillas es la venganza como *modus operandi*. La retaliación como sistema de funcionamiento: un muerto por otro, una baja por otra —si no más—, aunque no sea el causante de la pérdida de esta pandilla, para restablecer el orden y el poder sobre los rivales. Así se van dibujando fronteras imaginarias en los barrios que definen el dominio territorial de la pandilla, donde circulan ilegalmente drogas, armas y dinero sucio. Un territorio cuyas delimitaciones —a veces de pocas cuadras— son impuestas por los pandilleros y que franquear equivale a la muerte. Si alguien quiere cruzar el territorio del otro (ir a la escuela, a la panadería, al mercado) le cobran un impuesto de 500 pesos (0,14 dólares). Hasta la familia tiene prohibición de penetrar el sector de la banda opuesta, so pena de muerte.

Uno de los aspectos más preocupantes es el aumento de la violencia contra las mujeres. Según la revista *Semana*¹⁸³, en los primeros 24 días del año 2016, 14 mujeres fueron asesinadas en Cali. Las causas de estas impresionantes cifras son, por un lado, el asesinato de mujeres por hombres motivado por el odio, el desprecio, el placer o el sentido de posesión hacia las mujeres. O en otros términos, el feminicidio, que define formas de violencia extrema contra la mujer. Ocho de las mujeres asesinadas en lo que iba de ese año, relataba *Semana*, perdieron la vida por causas de violencia intrafamiliar. Como se verá posteriormente, esta violencia es palpable en la cotidianidad de las mujeres de Playa Alta, especialmente de parte de los jóvenes hombres hacia sus madres, y la integraron en sus relatos de manera contundente.

El artículo cita la otra causa de la muerte de las mujeres en Cali: su implicación en las bandas criminales. Seis de ellas estaban vinculadas con bandas que operan principalmente en el Distrito de Aguablanca. El comandante de la Policía Metropolitana de Cali, el general Ramírez, afirma que:

[...] es una estrategia cada vez más utilizada por grupos delincuenciales en el país. Las usan para transportar armas y drogas, pues así evitan las requisas de la Policía. También para cobrar

¹⁸³ Revista *Semana*, 24 al 31 de enero 2016, p. 38. <http://www.semana.com/nacion/articulo/cali-por-que-matan-a-las-mujeres/458537>

extorsiones y peor aún, muchas veces las obligan a involucrar a sus propios niños para que los delincuentes pasen desapercibidos (*Semana*, p. 38).

Muchos de los testimonios de las mujeres que participaron en esta investigación evocan crudamente la presencia amenazante de otras mujeres, que cobran “vigilancia” en la invasión, o en otras palabras, una irrisoria protección para poder deambular “sin peligro” en el barrio contra una suma no tan irrisoria de dinero. Actúan en nombre de otros, más temibles y poderosos, pero con la misma falta de compasión y arrogancia.

Un niño jugando en la calle, una niña sentada en el antejardín, un joven que se dirigía al colegio, una mujer barriendo la entrada de su casa, el señor de la tienda... las balas perdidas han cobrado innumerables vidas en los barrios pobres de Cali. Personas inocentes que pagaron con su vida el crimen de estar en el lugar equivocado en el momento equivocado.

De la delincuencia a la droga no hay sino un paso. La droga que les permite a los jóvenes ser valientes, olvidar la pobreza y no sentir el hambre. Vicio, robo y bala, un círculo vicioso que termina aumentando las estadísticas de la alta conflictividad urbana de Cali y la convierten en una ciudad donde imperan los crímenes de sangre.

La violencia urbana implica una doble victimización: los más pobres son ahora también víctimas de ese proceso de extorsión de pequeños grupos altamente violentos que se disputan los territorios. Una extorsión que perpetúa la violencia y el ejercicio del poder sobre los más frágiles, sobre aquellos que tienen pequeñas formas de conseguir ingresos, los olvidados y desprotegidos de los barrios pobres de Cali.

Con estas situaciones de inconcebible violencia, muchos migrantes deben huir nuevamente, hacia otros barrios, engrosando las listas de los desplazados intra-urbanos. Un proceso de revictimización y de violencia que padecen incontables víctimas del conflicto armado colombiano.

7.1.2 Construyendo una metodología

Antes de llegar al barrio, la única información que tenía¹⁸⁴ sobre las mujeres es que habían sido desplazadas por la violencia, forzadas a abandonar sus tierras en el Pacífico y

¹⁸⁴ Deliberadamente, en esta parte final del documento, hemos empleado la primera persona del singular para narrar el proceso. Fue tan personal, tan íntimo, tan rico, tan “singular” y lleno de emociones diversas, que el “nosotros”, recomendado por los estándares académicos, no nos pareció aquí pertinente. También, por razones de cercanía con ellas, conservamos explícitamente sólo el nombre de los protagonistas, sin el apellido.

que el barrio donde habían llegado en Cali se había quemado en un incendio. Playa Alta, como se conoce la invasión, sufrió en realidad dos incendios seguidos. El primero fue el 9 de febrero de 2015, el segundo el 29 de abril del mismo año. En el primer incidente, se incendió un árbol ubicado en el patio de la casa de un ebanista. Toda la madera que el artesano poseía en su taller sirvió de combustible para avivar el fuego. Y ahí empezaron a arder las casas vecinas, también de madera, de plástico y zinc. Pero el árbol paró las llamas. Enorme escudo protector, impidió que las llamas progresaran. “Solo” se quemaron quince casas.

Con el segundo accidente, dos meses después, fueron 130 familias las afectadas. 130 familias las que se registraron como “quemadas” en la parroquia del Padre Julio, quien dirige el Centro Pastoral “Claret”, buscando cualquier compensación a su inmenso desamparo. Nadie murió pero las pérdidas materiales fueron abrumadoras. No es claro lo que originó ambos incendios. Se rumorea en el barrio que los predios donde se fue elevando ilegalmente la invasión pertenecen a una poderosa empresa privada del Valle del Cauca; que fue un incendio criminal para desalojar a la fuerza a las familias que se fueron tomando esos espacios a falta de vivienda y de otras soluciones dignas para vivir; también que pudo ser un accidente. Los habitantes de Playa Alta contaron con tan mala suerte que se repitió *dos veces seguidas*. La verdad probablemente nunca se conozca. Lo que sí es cierto es que en el momento de escribir esta bitácora, en enero de 2016, los habitantes del barrio estaban a la espera de que se les realojara en unos apartamentos que están todavía por construir. Y aunque tienen mucha fe en que su situación va a mejorar una vez obtengan su casa, su futuro es totalmente incierto.

Pero no nos adelantemos. En el primer encuentro (a inicios de junio 2015) que tuve con la Hermana Mariela, quien me introdujo en el barrio, ella manifestó mucho interés por el proyecto. Me propuso que realizara algún tipo de taller con las mujeres. Mi objetivo era tratar de responder pragmáticamente a mi pregunta de investigación: ¿De qué manera el arte, y en particular la danza, interviene en los procesos de duelo de las víctimas del conflicto armado colombiano para acercarlas a la reconciliación social? O dicho de otra manera, ¿es la danza y sus rituales un medio que permite la reconciliación social a través de los procesos de duelo?

El concepto fundamental que guía esta investigación es, desde la Investigación para la paz, el empoderamiento pacifista, como lo vimos en capítulo 4. Motivada pues por la intención de verificar mis hipótesis, diseñé un taller cuyo objeto fuera identificar y generar condiciones de empoderamiento pacifista. Íbamos a contar historias, decidí, primero con la palabra y luego con el movimiento, basada en mi formación y experiencia como

Comunicadora social y Periodista y como bailarina, que nos llevaran finalmente hasta la danza, último peldaño de esta investigación.

El objetivo no era fácil: generar las condiciones para que las mujeres de la invasión me contaran sus historias. Creo profundamente en el poder de la narración como herramienta para el empoderamiento personal y colectivo. La narratividad es, en términos de Cyrulnik (2006), un enorme tutor de resiliencia. Esta “capacidad de re-narración de la vida como vía terapéutica, busca significar y poner al individuo a cargo de su historia de vida que ha salido de su control” (Martínez, 2015, p. 337). Pero para ello, lo importante era que me conocieran, logaran hacerme confianza, que pudieran encontrar tranquilidad en este espacio para revelar sus historias personales. En un país tan atribulado como Colombia, donde reina la violencia y el temor, la confianza no es algo que se adquiere fácilmente. De hecho, no solo en Colombia. La experiencia vivida por Nandita Dinesh, dramaturga india que ha investigado sobre las posibilidades del teatro como práctica estética, pedagógica y ética en tiempos y espacios de guerra, en particular en el Kashmir (Dinesh, 2015a y 2015b), apuntan hacia esta misma dirección. Muchos de los que estuvieron involucrados en el proceso de creación teatral en el Kashmir, región del subcontinente indio históricamente reivindicada tanto por la India, el Pakistán y la China, y foco de extrema violencia por afrontamientos étnicos y religiosos, expresaron explícitamente su escepticismo hacia el hecho de que unos extraños vinieran, recogieran sus historias y luego abandonaran sin más la comunidad.

Ambicioso proyecto pues, sin un derrotero muy específico al inicio. No tenía muy claro cómo iba a desarrollarlo. Solo sabía que quería implementar una construcción colectiva en el momento de contar las historias. Quería que todas aportaran al proceso, que todas participaran y que las palabras de cada una fueran valoradas de igual manera. Mi pretensión no fue nunca que ellas escribieran las historias pues muchas eran analfabetas, como lo pude comprobar con el tiempo. No, mi intención era clara: escribir un relato ficcional pero basado en experiencias reales de personas de carne y hueso, y que luego fuera susceptible de convertirse en otra obra de arte (por ejemplo, un coreografía de danza contemporánea, o un documental, o una cantata, o un mural.) Proponer un producto artístico (el relato literario) donde víctimas de la guerra (en este caso, las mujeres desplazadas talleristas) adelantaran procesos de resiliencia que las ayudaran a aliviar sus pérdidas e iniciar el camino hacia el duelo. El cuerpo ausente de la víctima que es transmutado en arte, tal y como lo he definido en esta investigación doctoral.

Aun sin conocerlas a ellas ni conocer sus relatos, estas mujeres encarnaban las violencias que puede padecer un cuerpo que sufre —lo que he designado en esta investigación como

“procesos de invisibilización” por parte del poder—. Habían vivido como mínimo dos grandes momentos de violencia en sus vidas —o dos procesos en las que el poder las había invisibilizado—: lo que fuera que las había obligado a abandonar sus tierras y convertirlas en desplazadas, y el incendio (*los incendios*) que sufrieron una vez habitando la invasión. Esto estableció por lo menos dos temporalidades y espacios precisos en la narración: el pasado, ese tiempo y espacio iniciales de violencia, y el presente, la quema de sus casas en Playa Alta. Decidí que cada momento —pasado y presente— eran esenciales en la construcción narrativa. Para entender el presente debíamos conocer y recorrer el pasado. Por otro lado, de todos los lugares del Pacífico donde podía desarrollarse el pasado de la historia, escogí ubicar parte de la narración en la ciudad de Tumaco, como lo expuse anteriormente.

Con esos lineamientos claros, fui proponiendo varias actividades durante el taller, orientada a veces por amigos y profesionales, con técnicas diferentes, buscando diversas formas de expresión, oral y corporal: procesos de recolección etnográfica, procesos de auto-etnografía, actividades de recorte y pegue de artículos de prensa, de dibujos, pasando por el yoga y la meditación, así como el teatro y el movimiento corporal y la danza. Todos los elementos de la narración fueron provistos por las mujeres, manejados luego literariamente para darle verosimilitud al relato. Incorporé sus testimonios personales como unos retratos individuales, que ambienté en varios escenarios plausibles de la vida de las mujeres de Playa Alta. Fuimos dándoles forma a los personajes con características descritas por ellas. Fueron las mujeres las que refirieron cada situación, las expresiones fueron las suyas, la ortografía de sus nombres es la que ellas emplean. El acento típico de la región es el de ellas. Traté de conservar la alternancia entre el “vos”, puramente regional, con el “usted”, forma clásica colombiana de referirse a las personas. Entre padres e hijos se tratan en Colombia de “usted”, lo que no indica necesariamente una distancia o un respeto especial.

Mi rol fue el de una hilvanadora de sus narraciones, dándoles un sentido literario. El relato final corresponde a todo lo que evocamos durante el taller, que también es resultado de un vaivén de situaciones, algunas imprevisibles, como se verá más adelante.

Por último, aprovechando la posibilidad que se abría con las mujeres de Playa Alta y las facilidades que cuento para obtener equipos técnicos al ser profesora de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, decidí iniciar un proceso de registro audiovisual de los talleres, pensando en la realización eventual de un documental. La lectura de Alfredo Molano fue de gran utilidad a la hora de abordar la estructura del mismo y posteriormente, de la coreografía, como se verá luego.

Así fueron llegando las mujeres a la invasión. Rosa, María Elcy, Darly, Doña Mercedes, Albertina y su comadre Trífila Alegría, Cesilia, Darlin, Mary, Luz Dari, Luz María, Nubia, Esther Julia, María Adelaida, Rosalba, Carol, Diana, Katherine y Alexandra. Mujeres corriendo de la infamia, de la humillación, de lo innombrable. Adolescentes escapando de la vergüenza. Huyendo de las balas, de la violencia, de la muerte. Como pudieron, con sus hijos, su familia, llevando enredadas entre sus pocas posesiones sus historias de horror. Con el miedo anclado a las entrañas. Con el dolor pegado a la piel, moldeando sus cuerpos y ahogando sus voces.

Hoy en Playa Alta hay un árbol imponente, aquel que atajó la fuerza de las llamas durante el primer incendio. El árbol de la quema es un cascarón vacío, un frágil gigante de madera carbonizada que amenaza con resquebrajarse en todo momento. El árbol permanece donde lo cogió la violencia, como las mujeres de Playa Alta. No tiene adonde ir. Herido a muerte, lastimado, quemado, desaparecido, violado, violentado en su ser más profundo. Pero resistente y todavía de pie.

7.2 Bitácora de una experiencia literaria

22/06/15 Jornada 1: Primer encuentro con la comunidad, primera historia: la invasión y el protagonista

López de Micay, Quibdó, Buenaventura, Bocas de Santinga, Turbo, El Charco, Magui, Payán... es todo el Pacífico negro colombiano que está aquí retratado. Estamos en el Distrito de Aguablanca, en el Oriente de la ciudad de Cali. Muchas mujeres son desplazadas. Están en la reunión pues la Hermana Mariela les hace entrega de objetos que consigue para ellas: ropa de segunda, juguetes o leche para los niños. Ya se filtran los primeros signos de la violencia: A mi mamá sí le tocó duro. Ahí perdí un hermano. No puedo regresar a Tumaco. No he vuelto por allá. Me mataron el esposo.

¿Y eso lo van a repartir cuándo? ¿A mí ya me anotaron?, pregunta una abuela. ¿Y al marido también lo anotan? Quieren estar en la lista de la Hermana: esa lista les permitirá llevar a los niños al comedor, 500 pesos el almuerzo, y obtener otros beneficios. Se guardan la información en el sostén.

Se percibe cierta tensión, el reflejo de intolerancias latentes entre vecinos, de algún conflicto irresuelto. Pero lo que más se escucha es sobre “la quema”. Perdí todo en el incendio. Me tocó la quema. Ella también es quemada. Me quemé. Se me quemó todo. Ahora estamos pagando arriendo, una piecita.

Pero todavía no es hora de hablar del incendio o como ellas lo llama, de la quema. Aún no. Por ahora, en mi primer encuentro con las mujeres de la invasión, iniciamos el taller. Les propongo que nos inventemos una historia, la que ellas quieran. Decidimos colectivamente hablar del barrio. Les pido que me den un recuerdo, un sentimiento. Vamos escribiendo y recreando imágenes que les son familiares. Me cuentan sobre la invasión Playa Alta, donde habitaban antes del incendio, donde muchas han vuelto a vivir. Sobre la gente, sobre sus ranchos de madera y plástico. Sobre la terrible pobreza en la que viven. Iniciamos pues el proceso de contar una historia colectivamente. Ellas cuentan y yo escribo.

Deciden que el protagonista de nuestra historia será un niño de Tumaco, llamado Maximiliano, Max de cariño, que llegó hace algún tiempo a la invasión. Mary es quien le da el nombre a Maximiliano y entre todas lo personifican como “malo y vestido de negro”.

Vamos creando juntas las características de la invasión, con relación a este personaje. Las voy guiando en las temáticas que me interesa desarrollar.

En el primer acercamiento que tengo con la comunidad para la realización de mi investigación y la construcción del relato literario, ya percibo las urgencias de estas mujeres: hablar, contar lo que les ocurrió, hablar sobre la quema. Las habitantes del barrio quieren —necesitan— encontrar un espacio donde ser nuevamente reconocidas. Donde ser nuevamente visibles.

30/06/15 Jornada 2: la invasión, el protagonista y su familia

El calor en el Centro Pastoral es insoportable. Todas nos abanicamos con lo que podemos.

Han regresado las mujeres. No todas las del primer encuentro. Debo reiniciar el ejercicio con las nuevas, hasta que van llegando algunas de las mujeres de la primera sesión. Llegan finalmente 12 personas. Ya las voy conociendo.

De 18 personas de la primera vez, volvieron 6: Cesilia, Rosa, Nancy, Rosalba, Darly, Nubia y Luz Dari. Pero estas 6 ya se van perfilando, desde ya, como entrevistadas individuales. Con muchas historias que contar. Con urgencias por significar.

En este segundo encuentro continuamos hablando del protagonista, Max, de su familia y de sus condiciones de vida. Quiénes son, de dónde vienen, cómo vivían en Playa Alta. Vamos perfilando poco a poco quién es él, siguiendo con el ejercicio del primer día: ellas relatan y yo escribo la historia en el mismo momento que les leo al final de la jornada. Esta será la dinámica —el ritual— que pondremos en práctica en todas las sesiones.

Entra Estefanny, mi monitora, a participar. Leemos en voz alta el reportaje “Caracas sin agua” de García Márquez, del libro *Cuando era feliz e indocumentado* (García Márquez, 1973). Lo que pretendo es convertir estas sesiones en espacios de lecto-escritura, para que sientan de qué manera ambas actividades están estrechamente ligadas. Esto con el objeto de valorizarlas, de decirles que hasta García Márquez, Premio Nobel de Literatura, se basa en un elemento de la cotidianidad, como el hecho de que la ciudad de Caracas se quede sin agua, para hacer sus reportajes. Igual que estamos haciendo nosotras.

Leo en voz alta la primera historia que construimos juntas, que les he entregado impresa. Me escuchan atentas. Me dijeron que no sabían escribir historias el primer día. Es una forma de demostrarles lo contrario.

Hay dos giros muy importantes ya desde esta segunda sesión: pasan sutilmente de una historia impersonal, la de Max, el protagonista, a hablar en términos personales, en términos de “nosotros”. Pasaron de “la casa de Max” a “*nuestra casa*”, a “eso nos tocaba a nosotros”, a “*mi casa era así*”. Es el primer signo de empoderamiento de este proceso que va a durar 5 meses.

Introducimos en el relato nuevos personajes: los padres de Max, Rafael, reciclador de basura, y Mariana, ama de casa, y sus hermanos pequeños Juan José, Martín y Laura. Los nombres son puestos por ellas.

Segundo elemento vital de este encuentro: se generó una discusión *entre ellas* sobre el hecho de que Max fuera un niño malo. Rosa, una de las líderes de la comunidad, es quien les hace la pregunta, ella es quien las interpela. Me abstraigo para dejarlas deliberar y escucharlas. Rosa, Cesilia y Nubia discuten pues: En la invasión, en el pedazo donde yo vivía, muchachos malos no había. Llegan a refugiarse ahí pero no viven ahí. En el asentamiento no había muchachos malos, eran de otra parte. Yo no los conozco, ¿*usté* sí? Yo creo que *Max llegó a Playa Alta siendo malo*.

Llegamos a esa conclusión esencial. Esto significa que cualquier cosa que haya sucedido para que Max se volviera malo sucedió *antes* de que llegara a Playa Alta. Ese antes está latente, ahí, presente, con necesidad de expresarse, al igual que la quema. Ese antes es aquella violencia que han sufrido, el desplazamiento, la violencia, el robo de sus tierras. Eso que aún no han verbalizado. Quizás la muerte de un familiar. La pérdida de su territorio. Ese primer momento en que fueron “invisibilizadas”, en los términos que he propuesto para esta investigación.

Latente también la quema. Siempre la quema. No pudimos sacar nada. Nos regalaron ropa. Me tocó toda la quema. Yo también soy quemada.

Siento que debemos explorar esa expresión, “yo soy quemada”. ¿Qué significa “ser quemada” para ellas? La quema es la segunda invisibilización. La primera, esa anterior, que los obligó a desplazarse, a salir de sus casas y de sus tierras, todavía no la conocemos. Será un elemento clave en la construcción del relato.

Para el tercer encuentro proyectamos explorar por qué Max se volvió malo. ¿Qué hizo que ese niño tuviera comportamientos malos? ¿Qué pasó antes de llegar a Playa Alta para que Max cambiara? Cuando le tocó la quema, ya habían ocurrido otros incidentes en su vida que lo marcaron hasta volverlo una persona mala. ¿Cuáles fueron?

06/07/15 Jornada 3: la extorsión, “el vicio”, la violencia intrafamiliar

Algunas de las mujeres que vienen al Centro Pastoral “Claret” están inscritas en el programa de la Unidad Nacional para la Atención y Reparación a las Víctimas¹⁸⁵, en calidad de desplazadas. El Padre Julio, el párroco de la parroquia del barrio, les ha entregado la ayuda humanitaria en especies enviada por el Estado colombiano: colchonetas, colchones, toldillos, ropa de cama y algunos pocillos.

En esta tercera jornada, visitamos la invasión con Mariela. Solo unos metros nos separan del barrio y sin embargo, ya es otro mundo¹⁸⁶. Tablas, caminos de tierras, barro, escombros calientes. La gente sobrevive en medio de la basura. Una ropa descolorida y rota cuelga de unos alambres. Hay niños que corren en chanclas, uno, que anda descalzo, pisa inconscientemente unos restos de vómito. Los perros deambulan famélicos en busca de restos de comida. Las mujeres trabajan o charlan en la calle, sentadas en sillas plásticas. En medio del terreno humeante, un sillón abandonado y reventado, que alguna vez fue azul, espera inútilmente que alguien se lo lleve. Una mujer, que ha ido a las sesiones del Centro Pastoral, lava la ropa en un lavadero improvisado, de cuclillas en el piso. Cuando me reconoce, su cara se ilumina con una sonrisa.

El rancho que visitamos está muy bien organizado. En el centro de la casa, un televisor grande, con la imagen distorsionada. Unas cometas volando en el cielo. Unas flores que brotan de una pared. La dignidad en medio de la penuria.

A la reunión llegan pocas mujeres: solo 4. Dos rostros conocidos, el de Mary y el de María Adelaida. Me decepciono un poco, me toca adaptarme a estas condiciones. La comunidad

¹⁸⁵ La Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas es una institución creada en enero de 2012, a partir de la Ley 1448, de Víctimas y Restitución de Tierras, por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno colombiano.
<http://www.unidadvictimas.gov.co/es/rese%C3%B1a-de-la-unidad/126>

¹⁸⁶ Ver las fotos de Playa Alta en los Anexos, página 88.

es fluctuante y nunca es la misma que la vez anterior. Esta será una constante a lo largo de todo el proceso.

Implementamos la grabación de audio desde esta sesión y la de video, aunque con equipo de baja calidad.

Les preguntamos sobre el nombre de la invasión (Playa Alta). Es en referencia a un *reality show* que se transmitió hace algún tiempo en la televisión colombiana, “Desafíos”, donde varios equipos se enfrentan unos a otros. Los vencedores son enviados a Playa Alta, los del medio a “Playa Media” y los perdedores a “Playa Baja”. Gran ironía, nos encontramos acá en Playa Alta. También hay una referencia al caño de aguas sucias que atraviesa la invasión: estamos en la “playa alta”, en altura con respecto al agua podrida. Un sarcasmo que muestra la capacidad de burla que tienen los habitantes de la zona.

Aunque son pocas personas, la reunión se carga de significados. La quema, siempre la quema, y sus consecuencias, está presente en todas las bocas. Es evidente, pues hace solo tres meses que ocurrió. Quieren contar sus experiencias. No hemos construido el rancho. Me tocó la quema. Lo que pude sacar fue poquito.

Decido que el presente de mi narración se ubica *después* de la quema: vamos a contar cómo ocurrió la quema. Nos situamos alrededor de mayo 2015 (un mes después del incendio de abril) pues cuando inicio el trabajo de campo (en junio), ya algunas casitas han sido reconstruidas y el terreno ha sido rellenado. En mayo, los ranchos ya no existían, la vida de antes desapareció entre las llamas. Ahora Max y su familia no viven en Playa Alta pues se les quemó el rancho. Ahora están “*de arrimaos*” en otra casa.

El pasado ficticio, como lo mencioné en la introducción, se sitúa en Tumaco de donde fueron desplazadas.

Las participantes deciden de común acuerdo que Max tiene hoy 19 años y que llegó a Playa Alta a los 13, lo cual cambia toda la configuración del personaje. Es lo que les permite introducir la noción de “miedo”: le temen al personaje pues se parece a otros muchachos reales que existen en la vida real, con características similares a las de Max.

Lo que ocurre en esta sesión es muy importante: definen a Max como extorsionista y como vicioso, o consumidor de drogas. Cada vez los relatos se hacen más personales. Cada vez hay mayor involucramiento por parte de estas mujeres. Aunque no sean las mismas, la necesidad de expresión es palpable. No estamos hablando de un hipotético muchacho de nombre Max para algún trabajo universitario. Estamos hablando de esos extorsionistas de verdad, reales, que habitan y deambulan en el barrio y que todos conocen y temen. Ése que amedrenta, que violenta, que humilla, que mata. Que amenaza

con que, de no darle el dinero que pide, deben irse del rancho (de sus casas). Ése que intimida a la gente con matarla si no les da el dinero, esos pandilleros que describíamos en la introducción. Del que estamos hablando sí es real, me dicen. Hay varios Maximilianos de verdad allá. E intuyo, por las reacciones evasivas, por actitud corporal, por el susurro casi con el que hablan de ese Max ficcional, incluso por esa risa nerviosa que todas tienen en ese momento, por la vergüenza que percibo en sus miradas, que están hablando *de ellas*. La venganza como método de extorsión emerge por vez primera. Tengo el presentimiento que muchas de esas cuatro mujeres presentes en la reunión han sido extorsionadas en la invasión. Por algún muchacho muy similar a Max. Y muy probablemente, lo fueron *antes*, en ese espacio de tiempo y lugar de donde les tocó salir huyendo para permanecer en vida. En esas tierras donde nacieron pero donde también quizás les mataron un familiar, donde se les llevaron un ser querido, donde les robaron sus cosas y su tierra. Creo percibir, en esta sesión, que todas recuerdan ese lugar donde las invisibilizaron por primera vez.

Mientras leo la historia que acabamos de componer, las mujeres asientan con la cabeza. Escuchan atentas. Sonríen, se ríen, pues se reconocen en el relato. Recuerdan. Con la mirada fija en el piso, reviven algún pasado. Sus ojos se tiñen de tristeza. A Max lo nombran como si existiera, ya le van cogiendo cariño, dicen que tiene bonito nombre para ser tan malo.

“Algunas realidades necesitan hacerse ficción antes de poder percibirse”, afirma la antropóloga Veena Das (2016, p. 61). Nuestro personaje, Max, no es más que una excusa, no es más que una metáfora de sus atribuladas experiencias. Las mujeres de Playa Alta se amparan detrás de la ficción para contar, desde la tranquilidad del anonimato, sus propias vidas.

13/07/15 Jornada 4: sesión de dibujos

Con el fin de seguir construyendo a Max y su entorno y buscando formas de expresión alternativas a la narración, les pedimos a las asistentes a la reunión realizar libremente un dibujo con las siguientes opciones: cómo se imaginan a Max, cómo se imaginan a su papá y su mamá y cómo es el lugar de origen de Max.

Se pone a su disposición unas hojas, marcadores y colores. Una vez terminados los dibujos, cada una debe contar frente a las demás qué dibujó y qué quiso decir. El ambiente es tranquilo y distendido. No pretendemos juzgar las capacidades artísticas, claro está, sino que nos importa el sentido que le otorguen al dibujo. Se les presenta la actividad como un juego. El producto final¹⁸⁷ es una variedad de 18 dibujos, ingenuos y de

¹⁸⁷ Ver fotografías anexas, página 98.

trazos inocentes, en los que —en su mayoría— abarcan dos o tres temas. Las formas de abordarlos y la manera como lo disponen en el papel son reveladoras de sus vivencias, pensamientos y opiniones. Los dibujos reflejan paisajes idílicos, con el río, los árboles, la naturaleza y los animales siempre presentes, incluso en el patio de su casa en la invasión. Una de ellas pintó una hermosa flor, “la flor de la mamá de Max”. De esos 16 dibujos, es importante apuntar que el papá de Max (el hombre de la familia) está ausente de 11 de ellos. Es decir, de las mujeres participantes en la actividad, la tercera parte no incluye la figura masculina del marido en la perspectiva familiar. Dato interesante, que seguramente refleja sus propias condiciones de mujeres sin compañero, que deben criar solas a sus hijos.

Otros aspectos relevantes del análisis de los dibujos: el de Mary representa un río en una montaña con cultivos y árboles frondosos. Al fondo, una casa, “donde nació Max”. Pero si Max no está, es “porque lo sacó la guerrilla”, en términos suyos. Otra mujer pintó una planta, pero no cualquier planta: dibujó la de marihuana, la que consume Max por el vicio. Cesilia mostró claramente el caño de aguas podridas enfrente de la casa de Max. Esther Julia propone una mujer triste, “La mamá de Max la dibujé triste porque mantiene así al tener un hijo tan malo”. Pero cuando se detalla bien el dibujo, se puede observar que hizo un primer dibujo, que borró, *de una mujer sonriente*. En este palimpsesto inconsciente, la triste es mucho más grande que la mujer feliz. Con estas observaciones inocentes, las mujeres muestran claramente la violencia a la que están sometidas.

Hay una evidente proyección de las mujeres con esta familia de papel y es evidente en dos dibujos: uno que habla en términos personales, “Mi mamá es una mujer especial. Mi papá fue especial”, hablando de sí misma; y cuando Nancy describe su dibujo, diciendo “Esta es la mamá de Max con sus hijos”, Luz María le responde: “Se parece a ti con tus hijos”.

Ahora bien, aprovechando el interés inmediato que despertó en muchas de las asistentes la revista *Vea*¹⁸⁸, se les plantearon las siguientes preguntas: ¿Será que Max algún día podría salir en una revista de éstas? ¿Será que Max puede ser famoso?

Estas fueron sus respuestas:

Max podría salir en una revista de éstas porque estaría hablando de su vida, estarían mostrando su vida. No creo que Max pueda salir aquí, si sale aquí es porque lo están buscando. Yo creo que puede salir aquí, hablando de su capacidad como emprendedor. (Les preguntamos: ¿emprendedor de qué?). Ah, pues de *basuco*¹⁸⁹. (Todas ríen). Max no

¹⁸⁸ Revista de farándula, suplemento del periódico *El Espectador* de Cali.

¹⁸⁹ El *basuco* es la pasta base de la cocaína. Es una droga de bajo costo, similar al *crack*, elaborada con residuos de cocaína y procesada con ácido sulfúrico y queroseno. En ocasiones suele mezclarse con

saldría en una revista de éstas, sólo sería famoso por las cosas malas que hace. Max saldría en el periódico porque lo buscan. Saldría en la radio porque lo buscan. Saldría en los noticieros porque lo capturaron.

Esta sesión es importante pues se aborda tangencialmente la razón por la que Max podría tener comportamientos violentos. Por un lado, en estas respuestas puedo intuir una alusión implícita a la gran ola de telenovelas¹⁹⁰ sobre la vida de personajes del narcotráfico o de la calle que se han producido en los últimos años en Colombia: “El Patrón del mal”, serie basada en la vida del narcotraficante Pablo Escobar; “Los Tres Caínes”, sobre la creación de movimientos paramilitares e insurgentes por los hermanos Castaño; “Las muñecas de la mafia”, sobre las mujeres de los narcotraficantes; “El Cartel” (¡1 y 2!); “El Capo”, “La vendedora de rosas”, “Sin tetas no hay paraíso”, en fin... solo algunas de la larga lista de “narco novelas”, teleseries muy polémicas pero no menos exitosas. En estos productos televisivos de alto *rating* que todas estas mujeres han visto, se exaltan las características delictivas de los protagonistas como reacción — justificándolas por la misma ocasión— a sus duras condiciones de vida.

Encuentro también en las respuestas de las mujeres de Playa Alta referencias directas o veladas al carácter violento de Max. En ocasiones posteriores, ellas mismas harán referencia a “ese tal Mas” (como ellas pronuncian el nombre del protagonista), hablando genéricamente de los muchachos violentos de la invasión y comportamientos arbitrarios y violentos en el barrio. Rosa me dirá en su testimonio que “Había uno que se parecía a “Mas”. “Mas” fue el que nos despojó de la invasión. “Mas” llegó suavcito”. Esto confirma mi intuición de creer que Max es un personaje real, que ellas por lo menos así lo viven. En particular cuando hablan de “Buenaventura”, un joven de carne y hueso, extorsionista, criminal y asesino que acecha en el barrio. Como me enteraré hacia el final del taller, “Buenaventura” fue condenado a más de 20 años de prisión por homicidio. Me cuentan que mató a un señor. Que le cortó la cabeza. Que la cabeza apareció rodando un día en la basura. Muchas mujeres manifestaron un verdadero alivio cuando supieron que “Buenaventura”, o “ese tal Mas”, ya no podría aterrorizar más a la población.

cloroformo, éter o carbonato de potasio, entre otras cosas. (Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta_de_coca%C3%ADna_\(droga\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta_de_coca%C3%ADna_(droga)) [consultado el 8/12/15].)

¹⁹⁰ Como me di cuenta durante el proceso, las telenovelas hacen parte de las pocas distracciones de estas mujeres. Las ven todas, a cualquier hora del día. De hecho, llama la atención la preponderancia espacial que ocupa el televisor en las casas, importante conexión con el mundo que tienen en estos barrios periféricos.

21/07/15 Jornada 5: sesión “Los sueños y anhelos de los personajes” basados en recortes de la prensa femenina

Buscamos en esta sesión explorar los imaginarios colectivos y la visión de futuro que tienen las asistentes al taller, a través del “ideal” de realización y felicidad que presentan medios de comunicación como las revistas dirigidas a un público mayoritariamente femenino (revistas de novedades, farándula, salud y belleza); queremos configurar así un discurso general a través del recorte y pegue de imágenes que para ellas sean representativas de los deseos y anhelos de los personajes de ficción: Max y sus padres, Rafael y Mariana. En el caso de estos últimos dos les pedimos que diferenciaron entre los anhelos que tienen para sí mismos y los deseos que tienen para sus hijos.

Al inicio esta actividad fue imaginada como la realización de un gran *collage* de sueños y anhelos; pero el resultado deja ver más bien distintos conjuntos de imágenes, puestos incluso en diferentes direcciones, que revelan una multiplicidad de discursos. La primera cartelera recibió por título “Los sueños de la familia de Max”; y la segunda, “Buen compartir”, atribuidos por ellas.

Resultados de la actividad “Los sueños y anhelos de la familia de Max” (tabla 1)

<u>Deseos de todos:</u> La familia unida		
Max	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tener una familia. ➤ Ir al mar. ➤ Viajar con su esposa e hijos. ➤ Ver fútbol con su papá y hermanos. ➤ Desea ver a su papá como un ejecutivo. ➤ Un trato mejor entre la familia. ➤ Jugar en un palo con sus hermanos. ➤ Comer bueno. 	
Rafael	Para él	Para sus hijos
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Estar con sus hijos. ➤ “Como todo reciclador, sueña con tener unas buenas botas”. ➤ Una mujer bonita. ➤ Un rato de pasión. ➤ Una mujer feliz. ➤ “Vestir mejor para darle un cambio a su mujer”. ➤ Quiere ser chef. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Un perro para sus hijos. ➤ Hijos felices. ➤ Un día de campo.
	Para ella	Para sus hijos

<p>Mariana</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ “Después de tanto sufrimiento se merece un rato de pasión”. ➤ Ser una mujer feliz. ➤ Ser diseñadora de modas. ➤ Ser una madre ejecutiva. ➤ Tener un bolso de ejecutiva. ➤ Tratar de hacer ejercicio, caminar (por salud y para “estar buena” para el marido). ➤ Ir a la playa, de luna de miel. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Un buen futuro. ➤ Que sean buenos estudiantes. ➤ Que tengan animales, bosques, aire puro y un lago para jugar. ➤ Una casa con chimenea y estudio. ➤ Una receta de cocina única.
-----------------------	---	---

Llama la atención la importancia que las mujeres le atribuyen a la familia y a su unión, así como a la cocina, parte integrante de los ritos familiares. También tienen gran relevancia el campo y los animales, y el mar, siempre el mar, presentes en sus nostalgias. Por último, es interesante ver cómo visualizan a la mamá del protagonista —que de alguna manera, es su propia proyección—: como una ejecutiva, vestida elegantemente, bonita, delgada, diseñadora de modas. Un universo del cual las mujeres negras y pobres como ellas son generalmente excluidas, reservado a otros estratos socioculturales, muy lejos de ése que hoy habitan.

27/07/15 Jornada 6: sesión recortes con un periódico local: la violencia de Max

Como primera medida y para evitar cualquier confusión, se definen entre todas las edades de los personajes: en la actualidad de nuestro relato (mayo 2015) Max tiene 19 años, el papá tiene 42, la mamá, 36 y sus hermanos 10, 7 y 6 años (Juan José, Martín y Laura respectivamente). Se define específicamente que Max es moreno, de raza negra.

Para dar apertura a la segunda parte de las actividades de *collage*, les pedimos observar el periódico *Q’hubo*¹⁹¹ y determinar qué imágenes, noticias o acontecimientos puedan estar relacionados con la vida o las acciones de los personajes. Este periódico es un suplemento del diario local *El País*, y se caracteriza por su tono amarillista y voyerista tanto en el tratamiento de las imágenes como en el de las noticias, al relatar los más cruentos y sangrientos acontecimientos de Cali. Robos y asaltos, asesinatos, violaciones y masacres ocurridas en la ciudad sin ningún tipo de ambages son el cotidiano del periódico. Para

¹⁹¹ Periódico popular de la ciudad de Cali.

muchos jóvenes de las pandillas que desangran a Cali, aparecer en el *Q'hubo* es un signo de reconocimiento que les ayuda a aumentar el estatus en la calle. Cuestión de prestigio.

Las participantes debían luego pegar las noticias que más las sedujeran en la cartelera. Cada una debía comentar en qué consistía la imagen y por qué la puso ahí. Definieron entre todas el título para esta cartelera: “El mundo en el que está viviendo Max”. Surgieron variedad de anécdotas y datos que hablaron de otras dimensiones de los personajes, bastante más profundas y que son dicientes del universo de Max y, por supuesto, del universo de ellas. A continuación una tabla que recopila esta información y la interpretación que le dan las mujeres a la noticia (ver junto con la cartelera):

Resultados de la actividad “El mundo en el que está viviendo Max” (tabla 2)

<p align="center">La familia de Max en el “Q’hubo”</p>
<p>“Le cayó la Ley”. (Titular de una noticia). “Le cae la Ley a Max”. (Interpretación de las mujeres)</p>
<p>(Fotografía de mujer golpeada) “Ésa es la mamá de Max, denunciando a su hijo”.</p>
<p>“150 animales serán desalojados”, (Titular de una noticia): -“Esos son los animales que tenía Max en la casa, en su tierra –natal-”.</p>
<p>(Fotografía de niña) -“Esa es la hermanita de Max con un regalo que le dieron”.</p>
<p>“Habría lanzado la granada en el Puerto”, (Titular de una noticia). Les pregunto: -¿Y de qué Puerto estamos hablando? A lo que ellas responden: -Del Puerto de Tumaco, donde Max nació, porque él es malo desde allá y él fue el que lanzó esa granada. Por eso también lo echaron. También el titular “A machete recibieron a la policía”, pasó ese mismo día en el Puerto de Tumaco.</p>
<p>“¡No soporto a sus amigos!”, (Titular de una noticia). Les pregunto: -¿Quién no soporta a los amigos de quién? ¿Por qué? Y ellas responden: -La mamá de Max y los amigos de él. Ellos llegan a la casa a meter vicio-. Les digo: -¿Y qué hace entonces Mariana?- Ellas dicen: -Ella se enoja y todo y le reclama; pero él es muy grosero y la amenaza, así que le toca tenerlos allí.</p>
<p>(Fotografía de niña graduada) -“Ésa es la hermanita de Max graduándose del jardín”. Les pregunto: -¿Y Max estudió? Ellas dicen: -No, ése qué va a estudiar, ése si quiera llegó a primero de primaria y ya, no quiso estudiar más, además de que no se lo aguantaban en el colegio.</p>
<p>Los titulares: “Balearon al papá y su pequeña”, “El vandalismo atacó a Estefanía”, “Lo mataron vestido de verde” y la noticia acerca de un hombre con una grave herida en la cabeza tienen que ver con las acciones de los enemigos de Max. Les digo: -Pongámosle un nombre a los enemigos de Max-. Ellas dicen: -Los ‘Urabeños’-. En el caso del primer</p>

<p>titular: “Balearon al papá y a su pequeña”, fue una acción hecha por los ‘Urabeños’ en contra de Rafael y su hija. En “El vandalismo atacó a Estefanía”, fue un atentado de los “Urabeños” contra una amiga de la mamá de Max. Y en las noticias de “Lo mataron vestido de verde” y el hombre con la herida en la cabeza son muertes que le propinaron los ‘urabeños’ a amigos de Max.</p>
<p>“Barsa dio la quinta estocada” (Titular de una noticia). –Max es hinchada del Barsa-.</p>
<p>“Su última pilatuna” (Titular de una noticia). –Ése es Max, él es así (físicamente) y esa es una noticia en la que saldría-.</p>
<p>(Fotografía de mujeres musulmanas en caballos). –Max escapó de Tumaco en caballo. Él allá tenía su rancharía-.</p>
<p>“Menores trabajan” (Titular de una noticia). – Esos son los hermanos de Max trabajando. A ellos les tocaba vender chicles en la calle para ayudar en la casa. Su papá les conseguía los chicles y ellos vendían mientras él trabajaba reciclando-.</p>
<p>(Fotografía de hombres <i>peluquiando</i> en la calle). –Un amigo de Max es peluquero-.</p>
<p>(Fotografía pequeña de un desastre en la que en el pie de foto dice: “En el 2013 Tumaco estuvo más de una semana sin energía por culpa de un atentado”). Ellas dicen: - Ese atentado lo hizo Max-.</p>
<p>Les pregunto: -¿Entonces Max cómo comenzó en el negocio de la venta de droga?-. Ellas responden: -Él se metió en eso desde Tumaco, allá los amigos lo influenciaron en eso-.</p>

Hay una serie de declaraciones esenciales en esta sesión. Por primera vez se definen las condiciones en que Max pudo haber salido huyendo de su tierra natal y se nombran claramente a sus enemigos, o en otras palabras, a aquellos delincuentes y asesinos reales de esta historia contemporánea de Colombia, que les pudieron hacer daño, evidentemente, *a ellas*: “Los Urabeños”. En efecto, algunos titulares tienen que ver con las acciones que “Los Urabeños” pudieron haber emprendido. Los personajes del relato son las víctimas de estas historias no tan ficticias.

La mayoría de estas intervenciones son bastantes fuertes en el sentido en que consolidan la imagen delincencial de Max. Su comportamiento violento se confirma. Influenciado por los amigos, (y a pesar de su corta edad), Max es un *junkie* que vende drogas en Tumaco, que ha cometido atentados contra las estructuras gubernamentales y se enfrenta a la Policía a machete y tirando granadas en el puerto. Fue atacado por sus enemigos, otra banda criminal, y tuvo que huir a caballo, dejándolo todo atrás. De ahí que su familia tuviera que escapar también de Tumaco para evitar las represalias y que hoy no pueda regresar. Las amenazas son demasiado fuertes. Todo esto es evidentemente un material muy valioso para la construcción del relato literario y de sus personajes y de la posterior coreografía.

Nuevamente surge el tema de la familia y de los lazos que deben existir para hacer una familia feliz. Determinan que el papá de Max, Rafael, a pesar de que no era un *vicioso*, peleaba mucho con Mariana porque ella le reclamaba su coquetería con las muchachas. Pero aunque era mujeriego nunca le pegó a ella, sienten la necesidad de aclarar.

Con sus palabras sencillas y desprovistas de dramatismos, así relatan estas mujeres la vida cotidiana del barrio, una vida llena de violencia, inconcebible, impensable en otras sociedades. Es muy probable que hayan revivido en la invasión las mismas situaciones que vivieron en sus tierras de origen: que les quemaran las casas, que se las despojen de su territorio, que las extorsionen, que las roben, que las amenacen, que haya muertos cotidianamente. Como todos los colombianos, las mujeres de Playa Alta han aprendido a relativizar la violencia. Para no enloquecer ante la barbarie, los colombianos venimos naturalizando una violencia de increíbles dimensiones desde hace más de 50 años.

03/08/15 Jornada 7: las canciones populares, la música de la familia

Cuando llego, ya están ahí, esperándonos. La acogida es cariñosa, me reciben con aprecio, sonrientes y contentas de verme. Yo también me pongo contenta de verlas. Ya se siente el cariño.

Son once esta vez, todas conocidas. Ya es un grupito de asiduas. Mariela les va a repartir unos juguetes para los niños. Pero pienso que si están viniendo, es por algo más. Algo que les estoy proporcionando. Ese algo que pertenece al orden del empoderamiento.

Ya conocen a los personajes por su nombre y por sus edades. Rafael, Mariana, Max, Juan José, Martín y Laura van cogiendo forma en las mentes de estas mujeres.

Para esta sesión hemos decidido trabajar con música para alimentar la historia y dar más *cuero* a los personajes. Es la primera introducción al movimiento. Hoy seguimos desarrollando el presente, después de la quema, la cual todavía, por razones estratégicas, decido no evocar, como tampoco el desplazamiento, que fue tratado tangencialmente (o por lo menos de manera “ficticia”) en la sesión anterior.

Les ponemos unas canciones, de origen popular, aquellas que se escuchan en el barrio. Deben recrear una historia que ocurriría a los personajes cuando estén oyendo esas canciones. Les pedimos que se organicen por grupos para contar, frente a todas, la historia relacionada con la canción. Deben desplazarse al frente. Inicio el trabajo corporal, tratando de romper con una posición demasiado estática de ellas, donde todo el dinamismo lo asumo yo. Deben moverse, pasar al frente y hablar delante de todas. Se ve la timidez, la torpeza, la pena de exhibirse. Pero todas lo hacen.

Las comunidades afrocolombianas del Pacífico han logrado impregnar a la cultura de la ciudad de Cali de su propio potencial cultural en expresiones tales como la música, la comida y la danza; ese bagaje cultural se percibe en esta sesión. Gracias a la música, las mujeres de Playa Alta se ríen, bailan, se mueven, se hacen bromas, se incitan a participar. *Se empoderan* del espacio, aunque tímidamente por ahora, de sus cuerpos, de sus historias. Porque cada vez más son *sus historias*, a pesar de que sean “las de Más”. Los niños, que siempre llevan a las sesiones, bailan y cantan las canciones que, claro, se saben de memoria. Las mujeres corean canciones tradicionales y versos típicos de la costa. Doña Mercedes entona un bunde del Pacífico.

10/08/15 Jornada 8: balance general, no hay historia

Hay menos mujeres esta vez, quizá porque la vez pasada la Hermana repartió ropa y juguetes. Saben que no todas las veces se les dará algo. Y sin embargo, siguen viniendo. Incluso Rosa ha dejado su puesto vendiendo minutos¹⁹² para asistir a la reunión. Quiero indagar más sobre la razón por la que vienen acá, cada lunes desde hace mes y medio ya, a encontrarse conmigo. ¿Qué las motiva? ¿Solamente la eventualidad de recibir algo material?

Tengo la intuición de que su venida a estas sesiones no está solo ligada a esos objetos. Creo —quiero creer— que *hay algo más*, del orden del afecto, del orden de lo intangible, del orden de la confianza, de unas relaciones que hemos ido tejiendo y que se están fortaleciendo imperceptiblemente. Hoy son 9, un grupo que se va consolidando como las más constantes y con quien ya estoy visualizando las entrevistas individuales.

Desde el inicio intuí que si este ejercicio experimental podía tener alguna validez académica debía imperativamente desasociarlo de la caridad. No es una decisión fácil pues las necesidades de estas mujeres y sus familias son muchas. Me ha asaltado la inquietud de cómo retribuirles de alguna manera el trabajo que estamos haciendo juntas. Pero en aras de legitimar el proceso de empoderamiento como tal de estas mujeres, decido que para darle toda su legitimidad, yo, personalmente, no puedo ofrecerles nada material.

Empezamos leyendo la historia de la semana pasada. Hay un ambiente tranquilo, todas me escuchan con gran atención. Los niños, por una vez, están absortos en mi lectura. Mantendré en todas las sesiones esta relación entre la lectura y la escritura pues el acto de leer en voz alta es, en sí, un acto que nos une. Leo con atención y cuidado, repitiendo las inflexiones que recuerdo que ellas emplearon al hablar. Al leer, siempre miro

¹⁹² Práctica muy corriente en Colombia: se alquila un teléfono celular a quien ya no tiene dinero en su cuenta. Se “venden” minutos.

alternadamente a aquella que expresó la idea que estoy enunciando, como una manera de reconocerla, de valorar lo que ella dijo. Establecemos una relación fuerte a través de la lectura en voz alta, se fortalece el vínculo a partir de la evocación de la historia. Se va creando un ambiente íntimo y acogedor en torno a la palabra escrita y la palabra oral. La escritura fija la palabra. La creación colectiva perdura al ponerlo por escrito y luego, leerlo. Muchas conservarán las hojas impresas que les repartí en cada sesión y tenía que tener varias de repuesto, para no dejar a nadie sin su copia. Así, cada una fue reconociendo su contribución.

Aprovecho ese ambiente de confianza que se ha creado para charlar con ellas. Dejo de lado la actividad que tenía planeada para hoy y decido conversar con ellas, simplemente. La sesión se vuelve un intercambio tranquilo, donde cada una puede hablar y decir lo que quiere. Les pregunto qué piensan de la historia. Todas están de acuerdo en que les gusta. Y que refleja su realidad. Estas mujeres, que no han tenido acceso a la educación, que han sido marginadas toda su vida y que han vivido todo tipo de violencias, han comprendido que detrás de la historia de Max están *sus historias, sus vidas*. Son plenamente conscientes de ello y aceptan este ejercicio *sui generis* con toda naturalidad y beneplácito. Es prácticamente lo que vivimos allá, dicen, es lo que nos ha pasado. La historia está diciendo la verdad, aseguran.

Cuando les pregunto por qué vienen, estas hermosas mujeres *sonríen*. Porque me distraigo. Porque salgo de la rutina, porque no tengo nada más que hacer. Porque me entretengo. Uno aprende de los demás, cambia de ambiente, se despeja la mente. Se relaciona con las demás. Porque es importante sacar un minuto para sí. Descansa el alma y el cuerpo de algo que hemos venido acumulando. Porque cuando vengo acá, me divierto. Porque aquí, uno expresa lo que siente.

Les planteo el proyecto de realizar con ellas un documental. Están de acuerdo todas, salvo una que no quiere ser filmada. Es una nueva, una de las pocas mujeres blancas de la reunión. Es una mujer que tiene mucho miedo, miedo de que la identifiquen y de las retaliaciones de las bandas del barrio si la ven "*sapeando*"¹⁹³. Y en sus palabras se percibe el drama que viven a diario los habitantes de las invasiones, un drama de muchos barrios en Colombia: No puedo hablar mucho porque me pueden callar. De todos mis hijos, no puedo tener sino dos en la casa porque si no, me los matan. Siempre vivimos bajo la misma ley, tenemos que callar para no meternos en problemas. Ya me callo, ya hablé demasiado.

¹⁹³ Denunciando, en lenguaje argótico.

Otras voces se suman a los relatos de lo inconcebible: al barrio llegan muchas personas malas de otras partes. Nos iban a matar en nuestra propia casa, los de la propia familia.

Y así como en la vida real, pasan de esas historias dramáticas a otras, también dolorosas, donde el desamparo es palpable. Mi muchacho dejó a una niña embarazada. Y él solo tiene 14 años, es que él es muy rebelde. Es un niño todavía. Y yo no sé cómo hablarle a él. Relatos importantes, íntimos, que estas mujeres necesitan expresar.

Esta vez, pues, no hay historia. Pero hemos dado un paso muy importante en la construcción de la confianza, en el camino de empoderamiento de estas mujeres. Gracias a este espacio, *en* este espacio, se ríen, se divierten, se *reconocen* como vecinas, se hacen amigas, se dan un respiro en su abrumadora y paralizante realidad.

Gracias a la palabra, la escritura, la lectura, la escucha, la creatividad, al arte en suma, estamos creando espacios de reconocimiento del otro, de cooperación y armonía con su medio, de socialización, de una búsqueda de mayor equilibrio y bienestar en su comunidad. En otras palabras, estamos generando las condiciones para el empoderamiento pacifista.

18/08/15 Jornada 9: la maternidad

Vienen cinco mujeres a la sesión de hoy, menos que la vez anterior. Son pocas pero el trabajo es muy productivo, muy cercano a sus historias reales. En efecto, he decidido para esta sesión explorar la vida de Mariana, la mamá de Max. ¿Por qué Mariana? Porque Mariana *son ellas*. Ellas son mamás, hijas, abuelas, esposas. Siento que éste es el personaje más poderoso de la historia pues *son ellas ahora*, en el presente de la narración, que es ella la verdadera protagonista. En Mariana confluyen todos los demás personajes. Parece como si el acercamiento a ellas que hemos encaminado con la creación de Max se hiciera a través de los ojos de Mariana. “Mi mamá es la mejor mamá”, cantaron varias un día. Decido explorar la maternidad con ellas. Y el resultado es una historia rica, cargada de significados y de relatos personales. Hablan abiertamente de sus embarazos, aunque yo haga sistemáticamente el esfuerzo por ubicar el relato en relación con Mariana.

Ya acercándonos al final de la sesión, Mary pregunta: ¿Cuándo termina la historia? Las mujeres de Playa Alta saben que cuando la historia termine, terminarán las sesiones. ¿Será la expresión de cierta nostalgia anticipada de que se acabe el taller? ¿Será similar a lo que un día expresó Mariela cuando me dijo “¿Qué voy a hacer cuando te vayas?”?

24/08/15 Jornada 10: la maternidad, la abuela

Una nueva mujer llega a las sesiones. Cuando me ve, me dice: ¿Usted es la de la película? Saben que va a haber “una película”. Lo han hablado entre ellas. En este momento, lo percibo como un compromiso que he adquirido con ellas y para el cual no puedo fallar. Es una promesa que les he hecho, debo cumplir con mi palabra.

Vienen seis en total hoy. Continuamos desarrollando la maternidad, ahora hablando de la madre de Mariana, Leopoldina. Este es un hermoso nombre de otra época, que ellas me proponen. A través de la abuela, nos acercamos a la costa del Pacífico, a esos recuerdos de la niñez, a las tradiciones, a los cantos, a las cosas lindas que había en esa tierra que dejaron atrás. La sesión es bonita, cálida, se percibe complicidad entre ellas y la conversación se llena de nostalgia. Este material será de inapreciable valor para el momento de la composición coreográfica y la dramaturgia para la puesta en escena.

Un elemento muy importante ocurre hoy: les pregunto si esta historia tiene final feliz o triste. Todas, salvo Esther Julia, aquella mujer que se negó a aparecer en el documental, declaran que debe tener un final feliz. Claro, si después de todo lo que nos ha tocado, con todo lo que hemos luchado, *yo sí quiero tener mi casita* y que las cosas se mejoren. La historia de Max, su historia de vida, la de ellas, debe tener un final feliz. Es la esperanza de que su propia vida vaya a mejorar la que se expresa aquí.

31/08/15 Jornada 11: la quema

Ha llegado la hora de empezar a evocar la quema. Solo que quiero hacerlo delicadamente y les propongo entonces hablar primero del cotidiano de la familia ahora, —es decir en términos de mi narración, *después* de la quema—, para luego evocar ese mismo cotidiano *antes* de la quema. De esta manera empezamos a hablar tangencialmente del incendio.

La identificación con los personajes, por lo menos con el de Mariana, la mamá del protagonista, es evidente. Hablando de ella, Darly, una de las más asiduas, dice: Mariana es como yo, de vez en cuando voy a jugar bingo.

Solo han venido tres personas a la reunión. Y aun así es particularmente interesante, tanto para el proceso, tanto, creo, para ellas. Hablamos al fin de la quema. De cómo se les quemó la casa, de cómo perdieron sus cosas, del miedo atroz y paralizante que sintieron ante las llamas. Es un relato íntimo, duro, doloroso. Por respeto a sus historias, dejo de lado el artificio de hablar de Max y de su familia ficticia y hablamos por fin directamente *de ellas*, de *sus* experiencias. Y empiezan a contar su dolor, sus angustias, sin disfraces, sin vergüenzas.

En un momento, Darly me dice que me quiere confesar algo. Si ellas han dejado de venir, dice refiriéndose a las otras mujeres (o a su espacio vacío), es porque creen que usted va a hacer una película a costillas de ellas y ganarse la plata y no nos va a dar nada.

Quedo estupefacta. Por eso la asistencia tan baja a la sesión de hoy. Estas palabras, esta actitud, se contradicen con lo que yo había percibido apenas en la sesión anterior, con lo que ellas mismas me dijeron acerca de la importancia que le dan a este espacio, de la relevancia que le daban a la historia. Ya no sé qué creer. Ya no sé si este experimento ha tenido sus frutos o es meramente *lo que yo quisiera creer*.

Me asaltan una infinidad de interrogantes éticos sobre lo que estoy desempeñando con esta comunidad: ¿de qué forma puedo yo retribuirles a estas mujeres por la ayuda que me están prestando? ¿Es eso necesario? ¿Es acaso ético? ¿Es éste realmente un proceso donde todas ganamos? ¿O es acaso solo para mi propio beneficio? Si bien evidentemente no voy a “enriquecerme con esta película”, es innegable que necesito los relatos de estas mujeres para mi investigación doctoral. ¿Qué estoy haciendo con esta comunidad? ¿Calmando su dolor por algunas horas? ¿Sacándolas de su entorno una hora y media cada lunes? ¿O llevándolas real y profundamente, como se pretende desde la Investigación para la paz, hacia unos logros personales de mediano y largo plazo en la elaboración de su duelo? ¿Es esa pretensión ingenua? ¿Estamos realmente hablando de empoderamiento pacifista? ¿Cuál es mi verdadera capacidad para ayudar a transformar las situaciones de conflicto que padecen estas víctimas de la violencia?

En este punto del taller, haré más las interrogaciones de Y. Raj Isar, experto Indio en análisis y teoría cultural, quien en 2004 llevó a cabo la elaboración de un proceso comisionado por la Red internacional de artes escénicas de Bruselas¹⁹⁴, para ayudar con herramientas eficaces a los operadores de prácticas artísticas en situaciones de extremo conflicto, buscando un mejor desempeño de su labor:

¿Cuál ha sido el punto del “espectáculo” que hemos montado? ¿Para generar indignación? ¿Para horrorizarnos y entristecernos? ¿Para ayudarnos a hacer el duelo? ¿Somos acaso nosotros los mejores para asistir a esta actuación? (¿Quiénes somos *nosotros*?) ¿Nos enseña algo realmente, o acaso simplemente nos confirma lo que ya sabíamos (o lo que queríamos saber)? De esta manera de lo que aquí realmente necesitamos hablar es de los **resultados**: qué tan bien y qué tan durablemente los actores contribuyen a confrontar el dolor o a aliviar el estrés y la pena. Son esos resultados los que debemos acentuar, mucho más que la relación inversión/retribución, o en otras palabras, el uso eficiente de los recursos¹⁹⁵ (Isar, 2004, p. 15).

¹⁹⁴ IETM, International network for contemporary performing arts.

¹⁹⁵ Texto original en inglés.

Con todas estas dudas en mente, decidimos con Mariela, quien fue uno de los pilares fundamentales del proceso y asistió a todas las sesiones, ir a visitarlas personalmente y no hacer sesión el próximo lunes, para explicarles de la mejor manera lo que intento hacer con este trabajo académico.

07/09/15 Jornada 12: balance del proyecto, no hay historia

Para mi sorpresa, el lunes siguiente llegan 8 mujeres a la reunión, destruyendo, alegremente, mis prejuicios y a la vez aliviando un poco mis tribulaciones. Aprovecho que están todas presentes para explicarles el objetivo de este trabajo. Les hablo claramente, sin tapujos. Les digo que ellas son víctimas de la violencia, que lo han sido repetidas veces y que lo que yo pretendo es tratar de darles un espacio donde sus voces sean escuchadas. Porque estamos en un proceso de paz, donde la voz de las víctimas es indispensable para que conozcamos la verdad, condición absoluta para hacer el duelo y que logremos alcanzar la paz en Colombia. Que lejos de enriquecerme con el documental, mis pretensiones son que se conozca la situación que viven unas mujeres olvidadas, borradas doblemente por el poder (el desplazamiento forzoso primero y luego la quema), desaparecidas, en los términos que he propuesto para esta investigación. Que intento revisibilizarlas a través del documental y de la historia que estamos escribiendo. Que nos hemos inventado una forma de narrar, sí, con un personaje ficticio pero que ellas han entendido hace rato que se trata de sus propias vidas. Me miran serias. Y asienten con la cabeza. Hay que escuchar a los pobres, dice una finalmente. Es muy bonito lo que ella está haciendo, me gratifica Rosa. Además, esta historia todavía no tiene final, no podemos dejar esto así, concluyen al tiempo Rosalba y María Elcy. La intervención final de la Hermana apoyando el proyecto es fundamental para terminar de convencerlas. Aceptan finalmente, todas, que hagamos el documental.

Y curiosamente, una vez esto resuelto, vuelven a hablar, naturalmente, de la quema, sin que yo les pregunte por ello. Nuevamente la quema, como siempre lo ha estado, a flor de piel y a flor de labios, siempre la quema. La urgencia de contar esa experiencia atroz. Y se quedan conversando tranquilas, riéndose incluso de ciertas situaciones absurdas que provocan el miedo y la estupefacción ante la fuerza arrolladora de las llamas. No tienen prisa. Disfrutan este momento, esta compañía, esto que parece una charla entre amigas. Y yo también. Vuelvo a tomar confianza en el proceso.

Soy consciente de que en este camino, cuando llevamos dos meses y medio, he hablado regularmente de *intuiciones*, de *sensaciones* y *percepciones*, de *confianza*, de aquellas cosas en las *que quisiera creer* y de las que no tengo pruebas contundentes. En otras palabras, de *intangibles*. Pero ¿cómo medir estos procesos que involucran la Comunicación social en comunidades basándonos en categorías tan etéreas y frágiles?

¿Cómo probar los resultados? ¿Cómo certificar que este proceso esté realmente ocurriendo?

Esta crisis, que ha sido felizmente resuelta—por ahora—, pudo significar un quiebre definitivo en la continuidad del trabajo con la comunidad. Si bien parece que el taller puede seguir el curso inicialmente pensado, también entiendo que la dinámica propuesta de escribir historias en actitud pasiva parece haberse agotado. Aprovecho entonces la crisis para pensar en nuevos métodos. Este es el momento de introducir el movimiento. La estrategia que quiero desarrollar para las próximas sesiones es la siguiente: contar historias ya no con palabras sino con el cuerpo, en una forma de acercarnos a la danza, que finalmente es el punto esencial que pretendo desarrollar.

14/09/15 Jornada 13: los hombres de la familia: el abuelo y el papá

Van pocas mujeres, cuatro apenas. Sin embargo, la sesión es cálida, hablamos de los abuelos y de la comida del Pacífico. Hablar de su tierra natal siempre las entusiasma y los relatos son intensos y nostálgicos. Desarrollamos los otros personajes masculinos (el abuelo Dalmiro y el papá de Max), que por alguna razón, han surgido poco en sus relatos.

He logrado gestionar los equipos humanos y técnicos para el rodaje en la Escuela de Comunicación en la que soy docente, en la Universidad del Valle. Como ya cuento con la aprobación general, la próxima semana empezamos a grabar el documental.

21/09/15 Jornada 14: el final de la historia

David y Angélica, dos Comunicadores sociales, entran a hacer el registro audiovisual para el documental: David en la cámara y fotos, y Angélica en el sonido. Me acompañaran durante todo lo que queda del taller, así como en la creación de la obra de danza.

Alcanzamos el punto más delicado del proceso. Al inicio hay una sola mujer al taller, María Elcy. Luego llegan Carol, Diana, y su hija Alexandra. Mary se asoma un rato, participa un poco, para volverse a ir rápidamente. El día que empiezo el rodaje para el documental van muy pocas.

Aun así, por respeto a los presentes, por no dejarme derrotar, para no perder un día de rodaje, en fin, para reaccionar ante lo que está ocurriendo, decido hacer la actividad. Escribimos el final del relato. Finalmente, se salva la jornada pues los testimonios son relevantes para la historia. Les vuelvo a preguntar que cómo es el final de esta historia. Feliz, me dicen tajantes. Debe ser un final feliz. Ha habido mucho sufrimiento, todo cuento de hadas debe tener un final feliz, aseguran. No me parece que uno deba sufrir tanto, exclaman, ya vimos la cara fea de la moneda. Queremos vivir sin miedo.

Es importante señalar que como parte del final feliz que ellas proponen, la familia de Max consigue finalmente un apartamento que les entrega el Estado como reparación después de la quema. Ya lo habíamos evocado en otra sesión. Hasta ahora las familias damnificadas por la quema habían recibido un auxilio de vivienda —insuficiente, hay que decirlo, escasos 750.000 pesos (un poco más de 200 euros) para que paguen *tres meses* de alquiler de una casa—. Les han prometido el siguiente auxilio para el próximo trimestre pero ya se rumoreaba en el barrio que no se sabía si lo iban a dar ni cuándo. Es evidente que tener una casa propia es la ilusión que ellas tienen para sí mismas y el mayor anhelo para conseguir la tranquilidad de sus familias. Se confirma nuevamente la evidente proyección que hay entre ellas y los personajes de esta historia inventada. Como lo veremos, la casa será un elemento fundamental de la obra de danza.

Sin embargo, ante la inasistencia masiva, ante la inercia que hemos alcanzado, la hora de los balances ha llegado. Me doy cuenta que la dinámica que les he propuesto ha colapsado definitivamente. Ya no hay tiempo para planear otras actividades. O hay un giro fundamental en el proceso o se quiebra completamente el trabajo.

28/09/15: Jornada 15: nuevo balance

Decido pues, actuar de otra manera. Aconsejada por Comunicadores sociales y Asistentes sociales que ya han tenido experiencia trabajando con comunidades, surge la idea de organizar un almuerzo con las mujeres de Playa Alta. Ellas aportarían su conocimiento culinario y yo llevaría los ingredientes. La idea me encanta. Permitiría borrar resquemores, volverme a ganar su confianza, generar relatos alrededor del fogón... También sería bienvenido romper un esquema estático donde yo cargo con la responsabilidad de la sesión, incluso corporalmente, pues soy yo quién me muevo y ellas hablan sentadas. Pero sobre todo, para *compartir* sencillamente con ellas y acercarnos más, humanamente hablando. Es claro que sus necesidades —físicas, generadas por la pobreza en que viven, de resolver el problema inmediato de alimentarse y alimentar a sus hijos— no son las mismas que las mías, de orden más intelectual o académico. Y que esas necesidades deben ser resueltas antes de evocar otros temas. “Cuando hay hambre, no puedes hablar de Derechos Humanos”, me dijo mi amiga Pilar Balanta, Asistente social. Es apenas lo justo, es también una forma de agradecerles la ayuda invaluable que me han brindado. Debo romper mis esquemas y prejuicios iniciales y aceptar, con humildad, que brindarles un almuerzo o un refrigerio no significa que “las esté comprando”. Esto es, desde la Investigación para la paz, deconstruirse para volverse a construir.

De acuerdo con la Hermana, voy a la invasión, a la casa de cada una de ellas para invitarlas personalmente al almuerzo. Cuando llego a sus casas me reciben contentas, a pesar de la precariedad. Aceptan encantadas mi invitación. Y a la sesión del lunes llegan todas.

Entiendo ahora que invitarlas a un almuerzo no significa caer en algún tipo de asistencialismo, es solo una retribución equilibrada a lo que ellas, con sus historias, me han brindado para mi investigación. A partir de ese día, para todos los encuentros, llevaré siempre un refrigerio.

Durante la sesión del lunes, hacemos un balance del proceso. Insisto en que no es proyecto económico. Decidimos entonces hacer para el almuerzo un sancocho de *pescá'o* con arroz con coco¹⁹⁶, típico del Pacífico: debo comprar los ingredientes para 25 personas... 4 corvinas grandes, 2 kgs de yuca, 15 plátanos, 5 cocos grandes, 2 kgs de arroz, 2000 pesos de cilantro, un *ata'ito é* cimarrón...

Terminamos la sesión con alegría, nos vemos el miércoles a las 9 am *pa' que* nos rinda. Salgo con el alma liviana, con la sensación de estar haciendo lo correcto, de estar resolviendo esta crisis. Una crisis que por poco destruye el trabajo pero que fue finalmente levantada con dignidad.

30/09/15 Jornada 16 por la mañana: historias alrededor del fogón

Veo llegar a lo lejos las figuras conocidas de las mujeres de Playa Alta. Van llegando todas, sonrientes, una por una, con sus hijos y nietos. Un poco *'é pelaítos*, como siempre. El aire está frío, llovió de madrugada pero el ánimo es excelente. Estamos todas contentas. Nos abrazamos felices.

Cada una decide en qué se ocupa, sin concertarse, como siempre lo han hecho en sus cocinas. Una corta el pescado, la otra ralla la zanahoria, la otra pica la cebolla. Con una cuchara, Mary empieza a rallar un coco con gran destreza. Yo me meto donde puedo, corto, rallo y pico junto a ellas. Pero son ellas las que guían. En el sancocho se usa todo, la cabeza, la cola, me cuentan. La yuca y la papa se cortan en trocitos después de pelarlos. Al *pescá'o* se le va echando agua caliente *pa' que* no se desbarate en la olla. El plátano debe ser verde porque si no se agria. Se ve que no sabe mercar, me dicen riendo. Compré los plátanos pintones. Saben que es la primera vez que hago sancocho de pescado y se burlan de mí: me equivoqué en los plátanos. Nos reímos todas. Este es su territorio y así debe ser.

Empiezan a cortar las tablas para el fogón y rápidamente las llamas empiezan a arder. Los niños juegan y ríen y corren por todas partes. Todas cargan los niños de todas. Pronto, un maravilloso aroma empieza a invadir la casa. Y mientras, seguimos charlando, cantando, picando y riéndonos alrededor del fogón. Conversamos sobre sus costumbres, sobre sus

¹⁹⁶ El sancocho es un plato muy popular en Colombia, de origen africano, que varía según las regiones. Consiste en una sopa espesa que se hace a partir de diversos ingredientes.

tradiciones. Los viejos no lo dejaban cocinar a uno. Yo aprendí fue viendo a mi mamá en la cocina. Le echamos más *Maggi*? No, *dejálo así*, que se pasa.

Llega la hora de servir. Primero al Padre Julio, claro. Luego a la Hermana y luego, antes que a ellas, “a la Doctora¹⁹⁷ y a los muchachos”, —entiéndase a mí y a los chicos del equipo de grabación—. (A pesar de mi insistencia, por un tiempo, muchas mujeres no podían llamarme por mi nombre, diciéndome “la Doctora”. Ya hacia el final pudieron por fin decirme Alejandra). A los hombres les dan más, como es costumbre en el campo en Colombia. A David, el camarógrafo, le sirven un plato descomunal. Y aunque insisto en que coman ellas primero, no hay caso, primero a la Doctora, y también me sirven un plato enorme. Está delicioso, con ese aroma tan especial que le da la leña. Comemos todos juntos en el Centro Parroquial, como en familia.

30/09/15 Jornada 16 por la tarde: inicio de entrevistas individuales

He decidido abordar individualmente, con las que accedan a ello, los temas más delicados de esta historia (la violencia inicial y la quema), para brindarles la comodidad de la privacidad. Después del almuerzo, iniciamos pues las primeras entrevistas individuales, con Rosa y su tía, Doña Mercedes, ahí en el Centro Parroquial, que grabo por supuesto para el documental. Utilicé las principales declaraciones para alimentar los diálogos de los personajes y los retratos de las entrevistadas.

05/10/15 Jornada 17: El cuerpo femenino de la guerra, sesión 1, taller de expresión corporal: Contando historias con el movimiento

Para darle continuidad a lo alcanzado durante el almuerzo e iniciar el trabajo con el movimiento que nos lleve hasta la danza, pongo en práctica un taller de expresión corporal inspirado en técnicas de yoga y del teatro. Apelo a mis clases de danza y a las charlas con coreógrafos que he tenido y que me han marcado profundamente, así como a las lecturas sobre danza y coreografía, para crear una sesión dinámica.

Este taller, que concibo en dos sesiones y que hará el empalme con la danza, propende inicialmente generar el diálogo en torno a las afectaciones que se producen en el cuerpo femenino a partir de las experiencias de guerra que han tenido a lo largo del conflicto del que son víctimas. En el momento de concebirlo, no puedo no evocar al actor y director teatral libanés Rabih Mroué, quien introduce el concepto de un “cuerpo marcado por la guerra” cuando evoca las experiencias vividas durante la guerra y posguerra en el Líbano, su país de origen. Para el artista,

¹⁹⁷ Este es un término utilizado en Colombia como signo de respeto, sin relación con alguna cualidad “médica” o con estudios de ese nivel de la persona así interpelada.

El “Cuerpo marcado por la guerra” es un Cuerpo excepcional y contingente. Está débil y fatigado. Es firme pero no tiene interés en potenciar sus músculos. Es flexible a pesar del dolor de las articulaciones. Es un Cuerpo abandonado e ignorado, pero preparado y rígido. Se encuentra agitado y a punto porque está obligado a reaccionar siempre. Corre, salta, ríe, grita y llora contra su voluntad. Es un Cuerpo replegado, conmocionado e inestable; se sorprende, sin embargo, adoptando posiciones que nunca antes había adoptado. El Cuerpo de la guerra es un Cuerpo que vive entre contradicciones (Mroué, 2010, pp. 25-27).

Inspirada por este concepto, intitulo el taller de expresión corporal “El cuerpo femenino marcado por la guerra”.

Varias preguntas atraviesan este taller: ¿Cuál es el sentido que cotidianamente las mujeres participantes han dado a su cuerpo? ¿Cuál es la sensibilidad, las expresiones y autoestima que las participantes tienen en referencia a su cuerpo? Y finalmente, ¿cómo sirve el cuerpo, hacia adentro y hacia afuera, como herramienta comunicativa?

Damos inicio a las actividades. Ya instaladas les pido que cierren los ojos. Efectuamos primero un ejercicio de introspección. Les pido que imaginen una actitud suya cotidiana (cocinando, por ejemplo). Se dejan llevar por el flujo tranquilo de mis palabras, casi que se adormecen. Sus cuerpos se relajan y veo signos de asentamiento, de reconocimiento de esas posturas en su cotidianidad, mientras enumero lentamente las preguntas:

- Traten de imaginar cuál es la postura corporal predominante cuando están cocinando.
- ¿Qué partes del cuerpo ponen en movimiento y cuales dejan inmóviles?
- ¿Cómo utilizan el espacio? ¿Hacen desplazamientos? ¿Cómo se mueven?
- ¿Cómo es el espacio? ¿Abierto, cerrado? ¿Cuáles son sus límites?
- Imagínense que pasa algo: un ruido, una luz, la oscuridad, frío, calor, un aguacero que inunda la cocina... ¿cómo cambia su cuerpo?
- ¿Cómo es el tono muscular? ¿Están tensas, relajadas?
- ¿Qué sentidos usan? ¿Gusto, olfato, oído, vista, tacto?
- ¿Cuáles son las sensaciones asociadas a esta tarea? ¿Pueden reconstruir esas sensaciones?
- ¿Cómo utilizan el cuerpo?

Este ejercicio lo tomé prestado de la antropóloga corporal Silvia Citro, quien lo desarrolló con los asistentes al II Encuentro latinoamericano de investigadores sobre el Cuerpo y las Corporalidades en las culturas, que se desarrolló en Bogotá del 3 al 7 de octubre de 2015.

Seguidamente les pido que le cuenten a una vecina y luego a todas cómo fue esa experiencia que desarrollaron mientras se imaginaban que cocinaban. Pero no con palabras sino con el cuerpo. Que efectúen los movimientos. Me inspiro en la técnica de la gran coreógrafa Pina Bausch, quien les hacía preguntas a sus bailarines pero pidiendo respuestas con el cuerpo y el movimiento.

Se miran perplejas pero divertidas. Surgen los primeros gestos, pequeños movimientos aun tímidos. Para ayudarlas, doy el ejemplo poniéndome en situación y mimo la cortada de una cebolla, con su respectivo lagrimeo, y la puesta en la estufa de la cebolla. Se ríen todas al verme poseída en mi rol de cocinera imaginaria. Se reconocen en mis gestos.

Empiezan a pasar una a una, avergonzadas pero nunca renuentes. Pasar al frente las confronta, deben exhibirse, deben mostrar su cuerpo que tan cómodamente ha estado hasta ahora sentado, oculto entre las demás, anónimo. No es una tarea fácil. Estamos frente *al otro*. Ese otro que nos reconoce, que nos mira, que nos juzga pero que también nos dignifica como personas. Y este cuerpo que, como dice Michel Foucault (1966), llevamos día a día encima, del cual no nos podemos desprender o esconder, ese *cuerpo utópico*, como dice el filósofo, de pronto nos estorba, se vuelve pesado, incongruente, feo. Razón tiene Foucault, quisiéramos que éste fuera un cuerpo utópico, o en otras palabras, la representación de una realidad ideal y sin defectos. Pero no lo es, y estos movimientos aprendidos, in-corporados, que hacemos intuitivamente sin saberlo, basadas en una especie de instinto propioceptivo, de pronto se vuelven torpes, enredados e inútiles. Sin embargo, todas logran mimar una de sus actividades diarias en la cocina, que reflejan un universo cultural propio: pelar pescado, rallar coco, fritar los plátanos, rallar zanahoria. Y se ríen, se burlan, se hacen bromas. El ambiente está distendido. La Hermana Mariela, quien ha vivido parte de su educación religiosa en España, hace gestos mucho más elaborados. Han puesto su cuerpo en movimiento, contando estas pequeñas historias cotidianas, reproduciendo gestos habituales. Se percibe el afecto y el respeto entre las mujeres de Playa Alta, hay confianza entre ellas. Hay confianza conmigo.

Luego les solicito que hagan los mismos movimientos pero más amplios, casi como bailando. Acá la receptividad es menor, quizás este ya sea un ejercicio muy elaborado. Puede que se intimidaran con mi demostración ampliada de los movimientos. Ninguna lo hace, ninguna se atreve. Creo que la perspectiva de mover tanto el cuerpo ya las bloquea, aunque entiendan perfectamente el ejercicio. Es la vergüenza de mover su cuerpo la que provoca la inercia.

Después de esta primera exploración corporal lo deben explicar con palabras. Es evidente que el relato oral es mucho más prolífico que el corporal. Las falencias que tenemos todos al tratar de comunicar con el cuerpo son evidentes.

La presencia de los niños, siempre inevitable —¿pues, con quién los dejan?— hace el desarrollo del taller más difícil: llantos, peleas, gritos serán una constante durante todo el proceso, dificultando el registro sonoro.

Seguidamente les entrego crayolas y cartulinas y les pido que se organicen en parejas. Cada una debe dibujar la silueta de su compañera. Cómo es la cabeza, los brazos, el torso, el pecho de la otra. Muchas no saben dibujar y lo hacen un poco a regañadientes. Sin embargo, todas aceptan. Risas nerviosas, torpezas, timidez, bromas: No me vas *hace'* gorda ¿oíste?, le dice Darlin a Mary, quien coge la cartulina y mide el cuerpo de su amiga, y riéndose exclama: ¡no, no cabe! ¡Me tocó doble! le dice Diana a Cesilia quien exhibe su enorme barriga de embarazada. Mary, quien ya ha demostrado habilidades para el dibujo, se esmera en hacerlo bien. Carol también, con mucho detalle. Las otras hacen lo que pueden.

Lo que intento con este ejercicio es que vean cuál es la representación que tienen los otros de ellas, cómo las ven, qué cuerpo proyectan. Cómo comunican con su cuerpo. Qué expresión les dan (les ven) sus amigas. Cuál es el sentido que otros le dan a su cuerpo. Y de qué manera choca con lo que creen de sí. Nuevamente Pina Bausch me inspira: la coreógrafa pedía a sus bailarines que otro interpretara las vivencias del otro. Es más fácil contar lo ajeno que lo propio.

Muy concentradas empiezan su labor. Los niños también pintan, les dan consejos a sus mamás. Al final, pego los dibujos en la pared, con la ayuda de los pequeños. Cada una debe contar qué vio en la otra. Los resultados son muy graciosos.

Le puse los bracitos gorditos a Diana, dice Cesilia. ¡Sí, es que está gordiiiita!, exclaman por allá. Diana se esmera en pintar el cuerpo de Cesilia transformado por el embarazo: los senos abultados, la barriga amplia, el propio bebé que todavía no llega... el pelo lacio, unos shorcitos y la sonrisa en el rostro. Es un bonito reconocimiento a la maternidad que le hace Diana a Cesilia.

Darly tiene un peinado típico afro, dice Carol describiendo su dibujo. Tampoooooco, exclama Darly riéndose. Carol se ha esmerado en sus trazos, hay muchos detalles: los aretes de Darly, los moñitos en los zapatos, los ganchos del pelo, el peinado de costado, el estampado de la camiseta. Se parece a Darly. El dibujo que hizo Darly de Carol es también realista: lleva un collar, unos aretes, el pelito plano y lacio. Hay un aspecto que llama sin embargo la atención: a Carol le falta un ojo, tiene en su remplazo una fea prótesis azulosa. Cuando uno mira a Carol es imposible no darse cuenta de eso. Pero Darly le hizo *los dos ojos normales*. Conociendo hoy un poco el carácter de Darly, su dulzura, su timidez, su delicadeza, podría aventurar que lo hizo para no exponer a Carol. La malformación que

sufre Carol es evidente y perturba un poco al interlocutor. Aunque ella no hace nada por ocultarlo y parece haberlo asumido plenamente, puedo imaginar que para esta muchacha una anomalía así ha debido ser causa de mucho sufrimiento, burlas y desprecio. Aunque pueda parecer una presunción atrevida, creo que Darly, al no evidenciar algo tan evidente, la estaba protegiendo.

El dibujo de Mary es bastante masculino. ¿Yo parezco un hombre? ¡Eeh, ni porque yo fuera así de “hombrada”!, se queja Darlin y todo el mundo estalla de risa. Sin embargo, Mary ha dibujado a Darlin con una camiseta escotada. La ha puesto aretes y chanclas. Por su parte, Darlin le hizo unos senos enormes a su amiga, “porque ella siempre está mostrando los...” como dice ella, pícara. Lleva aretes también y su peinado característico, partido por la mitad.

Yo pinté a Doña Trífila, cuenta Doña Mercedes, quien ha firmado su dibujo con nombre y apellido. Le puse una moñita, los piecitos *cascorbos*¹⁹⁸ y las manitos así... la hice de color naranja... ¡Porque a ella le gusta el color naranja! Y Trífila, por qué no le hizo sino un ojo a Doña Mercedes? ¡La dejó tuerta! ¡Eso se llama venganza! María Elcy le ha pintado el pelo verde a Albertina. A lo que ella le contesta, entre risas, no, el pelo verde no lo traje hoy. Lo tengo blanquito. Y ella le ha dibujado a María Elcy una casita con unos árboles. Le regalé una casa *pa' que ella viva ahí*. (Esta es nuevamente la expresión del anhelo de tener su casa, pero esta vez en un acto de generosidad para los otros). Y cuando le pregunto a María Elcy si se reconoce en el dibujo, le devuelve el gesto a Albertina pues me dice que sí, “hay que valorarle su trabajo”. Yo solo le quitaría el pelo y la colocaría más derecha, remata María Elcy sonriendo. Estamos muertas de risa. La solidaridad y la amistad están presentes en los lazos que se están tejiendo.

El ambiente es tan bonito, tan cálido, que renuncio a hablarles hoy de la guerra y de lo hayan podido padecer. Una de las cosas importantes que he aprendido de este proceso es que no todo puede ser grave: debe haber alternancia de momentos felices y livianos con otros más pesados. Así como en la vida misma.

Hoy será entonces un momento de complicidad, de risas, de juegos. Y finalmente de relajación. Para terminar les pido que se sienten en el suelo. El piso está sucio. No importa, ahí nos sentamos, descalzas. Quedamos llenas de polvo. Ninguna se queja.

¿La imagen que representaron de ustedes es la que ustedes creían tener?, les pregunto sentadas en círculo. No, contestan inmediatamente. Yo aprendí que este es un ejercicio para aprender a describirnos y darles cualidades a los demás, declara María Elcy. Acá estamos compartiendo con las amigas, declara Doña Mercedes, todas reunidas, todas nos

¹⁹⁸ Torcidos, en lenguaje coloquial.

comprendemos, aquí estamos todas asistiendo a la reuniones. Para mí está todo bien lo que estamos haciendo, dice plácida. Los comentarios de esta señora de edad son bastantes elocuentes de lo que está ocurriendo. Van en el sentido de lo que expresa con timidez Trífila: me pareció bien el ejercicio porque estamos compartiendo entre todas. Me pareció todo bien, nos hemos divertido bastante, asegura Cesilia. Cuando estábamos pintando, uno se olvida de su trabajo. Está pendiente de cómo es la otra persona, asegura Carol. ¡A mí me pintaron el pelo verde!, se carcajea Albertina. Y a mí me pintaron torciida, le responde María Elcy con una sonrisa.

Les pido ahora que se acuesten y que nuevamente cierren los ojos. Inspirada en el yoga, iniciamos una relajación corporal global. Los niños se calman al fin y se acuestan al lado de sus mamás o de sus abuelas. Hasta María Elcy que le está dando teta sentada al bebé y Cesilia, impedida por su barriga para sentarse en el piso, cierran los ojos. Para terminar la sesión, y en oposición a la actividad anterior donde se veían a través de los ojos de las demás, quiero que tomen conciencia de su cuerpo desde su propia sensibilidad. Quiero que se concienticen del peso de sus miembros, de sus articulaciones, de la energía circundante en su interior. Trato de activar con mi voz otros sentidos. El oído, a través de la profundidad y serenidad de mi voz y la suavidad de la música que he elegido; el tacto, pues caminando entre ellas, les acaricio los brazos y las piernas, la cabeza, las manos. Activar la sensibilidad. La escucha. La confianza. La serenidad. Se dejan llevar por la meditación. Los cuerpos van soltando, las expresiones del rostro se suavizan, los puños se abren. La relajación le permite al bailarín reencontrar su estado habitual, la respiración se tranquiliza, el ritmo cardíaco vuelve poco a poco a la normalidad, el estado interior se regula. El cuerpo se relaja, se recupera el aliento. Cuando el bailarín se levanta, tiene otra vitalidad, impulsada por la tonicidad.

Y cuando les pido que abran nuevamente los ojos, lo veo. Están regresando de un viaje maravilloso, lleno de colores y sensaciones extrañas, próximo al sueño, de casi inconsciencia y de relajación completa. Estas mujeres están reconociendo sus capacidades creativas, las suyas propias y las de las demás, generando así acciones pacíficas, de entendimiento y de convivencia. Los rostros están abiertos, expandidos, felices. Sonrientes. Por un momento, las mujeres de Playa Alta están libres de sus preocupaciones y de sus miedos cotidianos.

13/10/15 Jornada 18: El cuerpo femenino de la guerra, sesión 2, taller de expresión corporal

Llegó el momento de hablar de la violencia. Empezamos la discusión en torno al “cuerpo femenino marcado por la guerra”, tal como he intitulado estos dos talleres. Las palabras salen difícilmente al principio pero pronto van interviniendo una a una las mujeres.

Algunas de las preguntas que les hago progresivamente son las siguientes:

- ¿Cuál ha sido la influencia la guerra en sus cuerpos? ¿Cómo los ha marcado? ¿Qué ha cambiado en sus cuerpos?
- La postura, ¿cómo se ha modificado?
- ¿Qué enfermedades han desarrollado desde la guerra?
- ¿Qué se puede recuperar? ¿Qué se puede resiliarse? ¿De qué manera?
- ¿Qué significa el cuerpo femenino de la guerra? ¿Cómo se representan? ¿Cómo lo entienden?
- ¿Cómo vive un cuerpo femenino en la guerra?
- ¿Qué es un cuerpo femenino para los victimarios?
- ¿Cómo recupero mi cuerpo? ¿Cómo me reencuentro con él?
- ¿Qué es un cuerpo femenino feliz?

Les pregunto qué podría ser eso, “un cuerpo femenino marcado por la guerra”. Es un cuerpo que es maltratado, dice María Elcy inmediatamente. Que es violado o acosado. Estigmatizado. Es un cuerpo que no se le puede medir a un hombre con fuerza, apunta Carol. Una mujer sí puede tener la fuerza de un hombre pero ellos siempre piensan que nosotras las mujeres somos el sexo débil. Pero si uno se lo propone uno puede ser mejor que un hombre. Un hombre no tiene la capacidad de parir. Ellos no pueden enfrentar eso, nooooo, se mueren. Hay mujeres que les da miedo enfrentar las cosas. Hay unas que son como un ave enjaulada, susurra Carol.

También es un cuerpo que puede ser luchador, retoma María Elcy. Que puede salir adelante, con esfuerzo, dedicación. Salir adelante en contra de la violencia, de sus hijos, de su hogar. Porque hay mujeres que son papás y mamás al mismo tiempo, afirma.

¿Qué pueden hacerle a una mujer en la guerra?, pregunto. Violarla, matarla, dice Albertina, muchas cosas le pueden hacer, confirma Trífila. Cuántas mujeres no han muerto en la guerra. Quedan marcadas, cicatrizadas.

Una mujer se puede enloquecer. Mantiene traumatizada. El maltrato verbal puede ser más fuerte que el físico. Y hay hombres que se aprovechan. No las dejan hacer nada, abusan de ellas. Hay también maltrato verbal y físico con las palabras, agregan.

El clima está cargado, los rostros graves. Las mujeres bajan los ojos. Doña Mercedes, tan dicharachera de costumbre, no musita palabra. Se limita a hacer gestos reveladores con el rostro. La interpelo dos veces para que pueda expresarse y me dice, aquí estoy, pensando. No más. Tiene el cuerpo triste y la mirada oscura.

Curiosamente, mientras conversamos, los niños están tranquilos, como si entendieran que hoy es diferente, como si percibieran que hay gravedad en lo que se está evocando. Se sientan en la falda de las adultas o hacen rompecabezas en silencio.

Rosa hable, le piden. Ay hijita... Estoy en blanco, da por toda respuesta. Es como si la violencia que ha padecido fuera tan abrumadora que fuera imposible de verbalizar. Hay tanto por contar que ya no hay nada que decir.

Les anuncio que vamos a ver una película. Alivio en sus rostros. No vamos a hablar más de ellas.

Vemos juntas el tráiler del documental “La guerra contra las mujeres”¹⁹⁹, del periodista, escritor y documentalista ítalo-argentino Hernán Zin. Este documento muestra crudamente la violencia que padecen las mujeres en la guerra, solamente por su condición de género. Muchas son mujeres negras pero provienen de otras latitudes. Otras nacionalidades que también llevan en la piel el color de la discriminación, la marca de la violación, el hurto de sus tierras, la pisada de la muerte. Las mujeres del videoclip expresan con pudor pero con inmensa dignidad cómo se fragmentaron sus cuerpos después de la violencia. Se parecen a las mujeres de Playa Alta. Sus historias, de infamia, dolor y vergüenza, podrían ser las tuyas. Sus heridas, profundas y aun sin cerrar, también. La miseria de aquellas mujeres es la misma de éstas.

Un silencio duro permanece cuando acaba el videoclip. Las miradas están turbias, los cuerpos casi derretidos en las sillas. La expresión de Trífila es de tristeza absoluta. Diana ha asentido con la cabeza escuchando los testimonios. María Elcy deja escapar una lágrima. Se han reconocido en estos relatos foráneos.

Carol se ve perturbada. Está muy afectada por lo que ha oído. Se retira un momento de la sala, visiblemente alterada. Después me confesará que *alguien* muy cercano de su familia fue violada. Me pregunto si no está hablando *de ella misma* y que la vergüenza le impide reconocerlo. A pesar del tiempo, su dolor sigue intacto. Ella tiene mayor capacidad de elaboración que las otras mujeres pues no es oriunda del mismo sector sociocultural. Carol es la ayudante del Padre Julio en la parroquia y se encuentra realizando estudios por la noche. Durante la primera parte del taller de hoy fue una de las que más intervino. Pero ahora la carga emotiva es demasiado fuerte. Le faltan las palabras. Solo su cuerpo llora.

María Elcy, como siempre, es la primera que interviene. Pienso que aun después de todo lo que le pasó, dice refiriéndose a una de las mujeres del clip, sigue viviendo en la miseria

¹⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=S1IQZly1lQA> (Publicado el 5/02/14 y consultado el 01/10/15).

con sus hijos. Le hubieran debido ayudar, asegura. Le hubieran debido ayudar con la educación de sus hijos, le hubieran dado un techo, una vivienda digna. Esto es una proyección evidente de su propia situación. A ella, que ha sido víctima de la violencia, y que se encuentra en el mismo desamparo que aquella mujer extranjera, *la hubieran debido ayudar*. Dice: la hubieran colocado en esto de... ¿cómo se llama? Tratamiento psicológico, completan todas, como si se hubieran concertado. Las otras participantes se anticipan a sus palabras pues *saben* de qué está hablando. Ahora sí todas hablan fluida, atropelladamente. La hubieran llevado a un psicólogo para que ella pudiera superar, dicen. Aunque la gente supera... pero no olvida. Nuevamente todas se suman a las palabras de María Elcy. Superan pero no olvidan. Insisto, ¿no se olvida? No, responden unánimes. No se olvida. Ella lo recuerda, no es de su gusto, pero ella recuerda, interviene Albertina. Ella no olvida porque eso un recuerdo que ella lleva adentro, es como una marca, señala Trífila. Es un daño irreparable, apunta Diana. Hay algo que no... que no se puede olvidar así, complementa María Elcy. Es como la cosa más grande que le haya podido pasar a ella en la vida. Lo más inolvidable. Creo que se puede olvidar de cosas buenas pero de eso sí no se olvida nunca.

¿Y qué pasa cuando hay muchas cosas que no se pueden olvidar? , intervengo. ¿Qué pasa con el cuerpo de esas mujeres? Rosa es quien contesta: hay muchas mujeres que aunque sea para olvidar un ratito se meten a la drogadicción, para tener un momento de tranquilidad se meten a otro mundo: la droga. Y hay otras que se matan. No soportan tanto dolor. Uno sí lo piensa, en matarse, si está en una situación como la de esa señora. Hay otras que salen a la calle, dejan todo abandonado. La decepción, el dolor. La vergüenza... Para colmo de males, ella quedó embarazada después de que la violaron. Y cada vez que vea al niño... Como para que no le olvide nunca, ¿no? Ahí quedó el retoño. ¿Y será que ese retoño viene con cosas buenas?, se pregunta Rosa. A veces no. Porque lo que uno siente, lo sienten ellos. Porque el odio que uno siente, el dolor, también lo sienten ellos. Todas asienten.

Continúan dialogando, hablando de las mujeres del documental, no de ellas (¿o sí?). Ese niño nace no siendo deseado, no teniendo amor. Crece con esa maldad porque si igual no lo han querido... Ella cada vez que lo vea o cada vez que el niño le haga algo malo, maltrato, todo eso, ella se va acordar de que el niño es producto de una violación. Retomo una frase que cierra el video: "En eso tuvieron éxito, dice la entrevistada. Consiguieron destruir lo que se puede destruir en una mujer: su dignidad". Todas asienten graves. La dignidad es lo más valioso que puede tener un ser humano, declara Rosa tristemente. La herida de adentro, la dignidad es más dura que la física. Eso físico se cura, la psicológica dura. Y ahora con tanta cirugía, uno con bastante plata, se arregla ¡y ya! queda normal. Pero lo otro no lo puede arreglar. No, confirman las demás, lo otro no se puede arreglar.

El comentario de Rosa y la llegada tardía de Cesilia distienden un poco el ambiente. Pero Carol apunta: yo creo que hay cosas de las que uno no se puede curar. Tanto para uno como para los familiares, es algo de lo que uno nunca va a salir. Uno siempre va a tener esa imagen aquí, dice señalando su sien. Yo te lo puedo asegurar. Es algo que no se borra. Nunca. Siempre queda aquí y aquí (apuntando al corazón). Así les coloquen sicólogo, tratamiento, no, eso no se borra concluye María Elcy. Se siente rabia, angustia, impotencia, venganza... si uno con solo pensar que se muriera esa persona, ya. Hay sed de venganza, de tomar la justicia con sus propias manos. A uno le dan ganas. Uno hasta lo intenta.

¿El cuerpo de las mujeres sufre más que el de los hombres?, les pregunto. Sí, claro, contestan unánimes. Porque las mujeres son más frágiles, les duele más, es más sentimental. Les recalco, ¿la mujer es más frágil? Se quedan pensando. Hay mujeres que tratan de ser fuertes. Una mujer puede empezar muchas cosas y puede hacer muchas cosas. El hombre se refugia es en el licor, la mujer, no. Ella aparenta ser más fuerte pero en realidad, las mujeres son más débiles, somos más débiles. ¡Sí, pero los hombres son cobaaaardes!, dice Rosa y todas asienten riéndose. La mujer es la que la da fuerza al hombre, me responde Doña Mercedes cuando le pregunto de nuevo qué piensa. En la toma los hombres se metían debajo de la cama, cuenta, y una mujer quedaba en la puerta protegiendo a sus hijos, los hombres escondidos²⁰⁰. A mi casa se metieron dos hombres, me dejaron la puerta abierta y se metieron debajo de la cama, me aplastaron los niños y yo, yo salí a cerrar la puerta. Y hablé con los *guerros*²⁰¹ y con la Policía. Les dije, ustedes no tienen por qué venir a correr a mi casa porque cuando ustedes están agarrando un hombre para llevarlo a la cárcel, son valientes. Pero cuando llega la guerrilla ustedes no sirven para nada. ¿Sabe qué me contestó el Policía? Aquí la enciendo a plomo y los mato a todos ustedes. Cogieron a los *guerros*, los jalaron, los metieron a mi pieza y yo salí a comprar comestibles. Estuve cuatro días por fuera de la casa porque me daba miedo regresar. Cuando regresé, mi armario era de vidrio y todo me lo habían quebrado, me habían desbaratado la cama, el toldillo, todo. Cuando yo llegué a barrer al lado de mi cama, había una granada ahí. Y viene un Policía y me dice, no la vaya a tocar, que la coloqué ahí para los *guerros*. La sacaron pero había otra en el techo. Yo la miré y la hice bajar. La fui a tirar al río cuando fui a vaciar el agua. *Habemos* (sic) mujeres valientes también, más que los hombres. Hay hombres valientes pero hay otros que no. Se *agüevan* cuando ven el problema pero cuando le están pegando a uno, ¡ahí son unos machos! Y se acabó mi cuento.

²⁰⁰ Hace referencia a una toma armada que hizo la guerrilla al lugar donde ella vivía.

²⁰¹ *Guerros* o guerrilleros.

Este testimonio valiente y casi desafiante de Doña Mercedes ha sido fuerte, largo, intenso; ella, que no había pronunciado palabra hasta ahora, quedó sin aliento después de este brote de cargado sentido. Es como si todos esos sentimientos hubieran estado reprimidos. Todas la hemos escuchado en silencio, sin interrumpirla.

Hubo muchas compañeras que violaron, no solo yo. Y uno nunca dice nada por la vergüenza de la gente. Este comentario a quemarropa de Rosa me sorprende. Estábamos hablando de otra cosa y ella retoma el tema de la violación, pero ahora hablando *de sí*. Como si le hubiera quedado eso guardado. Me interpela también la expresión “la vergüenza de la gente”, como si la vergüenza la sintieran *los demás* porque a ella la violaron. Hay muchas cosas que están tapadas, continúa, y que la gente no saca a flote, de la pena. Y también del miedo. Y también hay esos que dicen que no creen, todos esos comentarios de la gente que dicen que uno como mujer se lo busca, añade María Elcy. A uno le da vergüenza, dice Rosa, porque lo señalan a uno. Y pasa lo que dice ella, que dicen que ella se lo buscó, que ella fue al cementerio a buscar. Cuando uno está pequeña, uno ignora todo de la maldad. Y uno piensa que todo lo que se acerca es bueno. Y eso es mentiras. La gente mala abusa de eso. Y hay mucho dolor por dentro. Por ejemplo, hay un tío mío que lo iba a hacer. Yo tenía doce años. Y cuando él ya me estaba bajando el pantalón y él ya estaba prácticamente *biringo*²⁰², llegó un señor... ¡quééééé es lo que vas a hacer!! Y lo peor de todo es que uno dice que se puede defender pero uno ante una persona de ésas uno no se puede defender. Uno se puede defender pero el solo miedo, te deja sin fuerza. Y tú sientes que gritas y no estás gritando. Yo en ese momento lo único que pensé es que me mate, pues yo qué más podía hacer, que me mate. ¿Y sabe qué estábamos jugando? Al escondite. ¡Como había una luna tan bonita! Yo, para que no me encontraran, me metí a una bóveda. Uno de muchacho no le teme a nada, uno no le ve la malicia a nada. Yo vivía cerca del cementerio, éramos un poco de muchachos, la única que cogió para el cementerio fui yo. Y me metí a esa bóveda. Y ahí estaba el diablo, como se dice. Tiempo después nos reunimos en una muralla. Éramos un *poco’ e pelaítas*... y nos pusimos a contar. Nosotras porque hicimos un pacto de no contar después, ¡pero qué cosas horribles! Papás, padrastros... y nunca salió nada a la luz del miedo al rechazo de la gente. La vergüenza no lo deja a uno decir las cosas. ¿Y además, para qué? Con uno decir, nadie le va remediar el dolor y el daño que le hicieron a uno. Ahora uno puede demandar al que lo hizo y lo castigan, pero uno es el que termina con la marca por dentro. La cuestión de la violación siempre ha estado presente, guerrilla o no guerrilla. Porque siempre ha habido personas perversas, dañinas.

¿Y ya no te da pena?, le pregunto. ¿Decirlo? No, ya no me da pena porque ya se volvió común. Ya uno escucha mucho eso. Y ella tiene más madurez, interviene María Elcy. Casi

²⁰² Desnudo, en lenguaje coloquial.

que le echan la culpa a las mujeres porque las violan, por tener ropa corta, por buscárselo, concluye. Si, retoma Rosa, eso pasa. Mi mamá regaló a una hermanita mía, a los tres meses de edad, a unas personas desconocidas. Cuando la muchacha creció, ella buscó a mi mamá y la encontró. Mis dos hermanos la violaron. ¿Y sabe qué pasó? Mi mamá dijo que la culpa era de ella. Y mi hermanita, yo creo que por desilusión de la vida, se metió a la guerrilla. Y ella tiene un niño, que también es producto de una violación. Ella le entregó el niño a alguien que ella quiere mucho porque dijo que su vida no tenía sentido. Que si su propia mamá la repudió porque sus hermanos habían abusado de ella, ella mejor se iba. Dijo dizque iba a estar allá hasta que la maten. Hasta ahora no sabemos nada de ella. ¿Por qué? Porque mi misma mamá la señaló. Ella tenía 16 años. Y mis dos hermanos abusaron de ella. Y en vez de castigar los hijos o denunciarlos, la echó fue a ella. Y le dijo que había sido ella. Y la muchacha se arrodilló y le dijo que no había sido así. Que mis dos hermanos le habían dado vicio. O sea que la *pelaíta* probó vicio en su propia casa. Porque mis dos hermanos mayores eran viciosos. Y eso pasó.

Pero la vergüenza no la deberían sentir las mujeres, intervengo, sino los victimarios, (los nombro como lo que son), si, los hombres, aprueban ellas. Uno de ellos, responde Rosa hablando de sus hermanos, anda perdido en el vicio. Y no me da pena decirlo. Yo no permito que ellos vengan a mi casa porque yo tengo mis hijos. Y de solo imaginarme que el muchacho pueda venir a mi casa, a mí se viene eso a la cabeza. Cuando yo veo a mi mamá, a mí me coge un dolor... y yo siempre me acuerdo de la muchacha. Y mire que yo tengo mi hija pequeña. Y me toca dejarla sola. Lo único que yo hago es pedir a Dios, Dios mío, *protegémela, cuidámela* pero me toca dejarla sola porque tengo que trabajar. Estos días estoy tranquila, por eso vine hoy, porque mi hermana está en la casa con los niños. Pero sí, hay historias muy dolorosas. Eso con nada se repara.

El largo y crudo testimonio de Rosa nos ha dejado abrumadas. Ha sido un alternar de palabras graves con risas nerviosas, de profundas y muy íntimas confesiones. Un Cuerpo que vive entre contradicciones, como dice Mroué. Y de mucho dolor.

Si yo les diera un marcador y les pidiera que representaran en su cuerpo una herida de ésas, ¿cómo lo representarían?, les pregunto. Entera de negro, responde de inmediato María Elcy. Porque el negro significa dolor, angustia, la oscuridad, completa Rosa. Tinieblas. Puede ser rojo también porque el rojo es sangre, es dolor. ¿En dónde sería la herida?, inquiero. En el corazón, en la mente, dice Carol, porque son imágenes que uno no logra borrar, me responden. Hay muchas heridas, dice Trífila. En el cuerpo, indica Albertina. En la cabecita, apunta Diana casi inaudiblemente.

Continuamos con las actividades. Vamos a ver otro video, “Pueblo sin tierra. Relato gráfico del desplazamiento forzado en Colombia”²⁰³, un documento audiovisual realizado por el Centro de Memoria Histórica²⁰⁴ en septiembre 2015. Esta animación muestra cómo la vida apacible de los colombianos se ha visto rota por la llegada de la violencia, obligándolos a dejar abandonadas sus tierras. Inicia en alguna costa del país, que bien podría ser el Pacífico, por la música de fondo. Una noche cualquiera, mientras el niño juega, la mamá cocina y el abuelo mira la televisión, golpean a la puerta con violencia. Y ahí están afuera, los asesinos, los alzados en armas, los victimarios. No se sabe si son guerrilleros o paramilitares o narcotraficantes. No importa, la violencia no tiene exclusividad política, no tiene nombre. Y llegan los tiros. Y llega la muerte. Luego la demencial huida en medio de la noche, mientras caen los cuerpos y ladran frenéticos los perros. Nuevos cultivos de minas antipersona brotan del suelo. Y llegan las botas, esas botas de caucho negro que en Colombia se han convertido en la metáfora macabra de los guerreros de la selva.

O una mujer campesina, humilde, que está cultivando su huerta en alguna montaña de las zonas del país dedicadas al cultivo del café. Recibe una boleta de un amenazante motociclista: “Abandone nuestras tierras. Tiene 24 horas para coger lo *qe* pueda y *largarce*”. Los errores de ortografía acentúan la violencia del acto. Nuestras tierras. La mujer implora a Dios, impotente. Se toma una última tacita de café. Y al anochecer, en medio del barro y con una miserable bolsita a cuestas, abandona su casa. A lo lejos, se ven las máquinas extractoras de petróleo ya devorando la tierra.

El éxodo empieza pues, a pie, a caballo, llevando de sus vidas pasadas lo que los hombros puedan cargar. Son niños, ancianos, hombres y mujeres, fantasmas que llegan a una ciudad en busca de migas de vida, errantes sin destino, tragados por la urbe, alquilando por días una piecita. De “*arrima’os*”, dirían las mujeres de Playa Alta. Preguntándose cuál será su destino. Y añorando con toda la fuerza de su ser eso que dejaron atrás, sus cultivos, su familia, sus casas, sus historias personales, sus vidas.

El desplazamiento forzado interno de los colombianos se calcula a más de 6 millones de personas, anuncia el video clip. El equivalente a los judíos asesinados durante la Segunda guerra mundial, pienso. 87% de ellos de origen rural. Colombia ocupa el inverosímil segundo lugar a nivel mundial con la mayor cantidad de desplazados internos, termina el relato gráfico.

²⁰³<https://www.youtube.com/watch?v=LQlpVkt5IVE>, publicado el 30 de septiembre 2015 y consultado [2 de octubre 2015](#).

²⁰⁴ Organismo creado en Colombia con el fin de acopiar elementos para la construcción de la memoria del conflicto, como lo indica su nombre.

La decisión de mostrarles este video a las mujeres es evidente: todas sufrieron algo parecido y al igual que con el video de las mujeres de la guerra, mi propósito es generar conexiones con estas tragedias tan similares a las suyas.

A una muchacha le pasó igualito, confirma Albertina. Pero a ella le dieron un día para salir. Y tuvo que salir. Dejó hasta el hijo allá, y luego lo mandó a traer con la hermana. Cuando les pregunto qué que se lleva uno cuando le dan 24 horas para dejar su tierra, todas responden: los hijos. Uno no saca nada. Si coge a cada uno de cada mano, con qué manos va uno a llevar algo, dice Rosa. Y con ese miedo, a uno no le importa nada. ¿Y uno piensa en quedarse? Nunca, dice Rosa tajante. ¿Y qué se pierde? La casa, su familia, sus cosas su finca, lo que se trabajó allá en el campo. Todo se pierde, asegura Doña Trífila. Hasta la dignidad se pierde.

La jornada ha sido dura y larga. Siento el cansancio en ellas y la atención empieza a decaer. Cuando les pregunto qué enfermedades o cómo puede cambiar un cuerpo femenino que ha sufrido tantas violencias, tardan en responder. Sorpresivamente, Cesilia toma la palabra. No hay dicho nada desde que llegó pero ha estado muy atenta. Yo creo que el cuerpo se enferma de tanto pensar en lo que pasó a uno, dice. Uno de tanto pensar, pues, llega un punto del estrés en que el cuerpo no le... no termina la frase. Unas se engordan, interviene Rosa, otras mujeres bajan de peso. Otras se les cae el pelo, otras pierden la visión de la vista (sic). Otras se envejecen. Reflejan lo que realmente han vivido. Hay personas que con solo verlas, se les ve que han sufrido o que están sufriendo. El sufrimiento se ve en el cuerpo. Hay personas que empiezan a sufrir de la presión. Del estrés también se enferma, apunta María Elcy. Del estrés, se van llegando las enfermedades. Sí, como dice ella, retoma Cesilia, hay veces que se sufre de la presión, a veces del dolor de cabeza de tanto pensar. Esas cosas no se le quitan pero es de tanto pensar. Uno a veces piensa tanto que siente que el cerebro no... piensa tanto que uno piensa que la cabeza se le va explotar.

Les cuento acerca de una mujer que conocí que tiene a su hijo desaparecido hace 20 años. 20 años que lleva buscando a su hijo, indagando por todas partes. Esta señora hoy perdió la voz. De tanto preguntar, su cuerpo se volvió afónico.

Esa señora seguro lloraba mucho, dice Rosa. Gritaba en silencio. Cuando uno llora y grita ¿qué pasa? Se le va la voz. Y esa señora se murió en vida. Solamente ella sabe el dolor y la angustia de lo que estaba sintiendo. El cuerpo muestra la angustia, el dolor, la desesperación. Todas hablan al tiempo. Aunque uno a veces trata de tapar el dolor, pero se nota, añade Cesilia. Trata de ser fuerte pero a veces hay tiempos que uno dice “ya no aguanto”. Se le sale. El dolor es visible, comenta María Elcy. ¿Es como una enfermedad?,

pregunto. Uy, si, uno no puede ni respirar, responde Rosa. Por mucho que uno lo quiera ocultar, completa Cesilia, se le mira (sic).

Están visiblemente conmovidas. Les doy las gracias por todos los testimonios y todo lo que han contado. Cuando les digo que es importante que hablemos de estas cosas, asienten débilmente con la cabeza.

Ya estamos finalizando por hoy. Para terminar, retomamos los dibujos de la sesión precedente. Los pego en la pared y les pido que cada una dibuje en la imagen que las representa, una violencia que haya sufrido ese cuerpo femenino. La intención es que relaten qué han hecho los otros con su cuerpo. Les pido que pinten, con el color que quieran, cómo representarían el dolor que han sufrido en el dibujo que hicieron de ellas la semana pasada.

Doña Mercedes pinta de azul claro todo el bajo de su cuerpo. Esta es mi vida que está como triste, señala.

Diana colorea su cabeza (su “cabecita”) de negro y llena todo el contorno de lágrimas espesas. Salen goterones de sus ojos. Es que está llorando por dentro, me susurra.

De amarillo Cesilia pinta su cabeza. Yo siento un dolor en la cabeza que siento que se me va a explotar.

Es en el estómago (¿en la vagina?) donde María Elcy sitúa su pena. Yo aquí como tengo mucho dolor, como *estrujiéndolo* así, en los abdominales, a veces como que no lo aguanto. Rocas, eso parece lo que ha dibujado²⁰⁵.

Finalmente, Trífila también lo sitúa en el bajo vientre, me está doliendo la barriga, dice suavemente.

Un cuerpo que está “llorando por dentro”; un cuerpo que lleva una vida “como triste”; un cuerpo cuya cabeza “siento que se me va a explotar”; un cuerpo al que le “duele la barriga”; un cuerpo cargado de rocas que le estrujan el útero... así son los cuerpos marcados por la guerra de estas mujeres.

Me han contado sus historias personales, más íntimas y dolorosas. Se desahogaron, dejaron emerger las emociones asociadas al sufrimiento. Se evidenciaron también los problemas psicológicos que pueda tener alguien que ha sido victimizado. En síntesis, fue un ejercicio de catarsis.

²⁰⁵ En junio de 2017, María Elcy sufriría una operación quirúrgica complicada. Tenía un tumor —por fortuna benigno— en el útero del tamaño de una naranja.

Han sido relatos valientes, que muestran el coraje que debe tener una mujer en tiempos de guerra. La dolorosa situación de una madre que acepta que su hijo es “malo” y que puede llegar a no quererlo. La idea de tomarse la justicia por sí mismas, de matar a aquel que les hizo tanto daño. O de suicidarse ante el insoportable dolor. La humillación de una violación. Del rechazo y la condena que provoca socialmente. Los miedos, las angustias, las vergüenzas, la incompreensión de la violencia y la expulsión de sus tierras.

Terminamos, igual que la sesión anterior, con la relajación. Solo que esta vez es otro el sentido de este ejercicio. Las que pueden se acuestan, las otras quedan sentadas. Todas cierran los ojos para disfrutar la experiencia. Con la música de fondo, les hablo de esas partes femeninas que han sido quebrantadas, violadas, humilladas. Les hablo de su útero, de su vagina, de sus senos. Les pido que dejen atrás esos cuerpos torturados, ese cuerpo femenino marcado por la guerra. Que sean las mujeres que son, hermosas, bellas, poderosas. Les digo que son guerreras, que son unas mujeres maravillosas. Que tienen una fuerza que no les puede quitar nadie. Que han sobrevivido al dolor y que siguen ahí, de pie, luchando. Que han defendido lo suyo con valentía y determinación. Les pido que llenen de luz todos los espacios de su cuerpo, desde la planta de los pies hasta el rostro. Que se dejen inundar por esos colores.

No hay una descripción más acertada del cuerpo de las mujeres de Playa Alta que la del “cuerpo marcado por la guerra” de Rabih Mroué. Determinadas por su condición de género, las mujeres se convierten en botín de guerra. Pero nuevamente Mroué acierta en sus argumentos:

El “Cuerpo marcado por la guerra” vive dentro de nosotros, así que ¿por qué insistimos en esconderlo y suprimirlo? Parece que el cuerpo que nos envuelve sea perverso, sucio y cubierto de cicatrices. Pero, a pesar de todo, merece que lo mostremos y nos debería hacer sentir orgullosos. Es nuestra única arma para oponernos a la colonización por parte del poder del mercado y el dinero, y para evitar que se confisque nuestro derecho a expresarnos (Mroué, 2010, p. 27).

Lo que he pretendido con estos dos talleres es llevarlas a que tomaran conciencia del todo que forma ese cuerpo cotidiano, un cuerpo que cocina y otro que reflejan, un cuerpo que quisieran ser y ése que son, un cuerpo femenino marcado por la guerra. Pero quería también llegar a que ellas mismas reconocieran su valía, su valor, su fuerza. En otras palabras, que exhiban sus cuerpos mutilados como testimonio de su empoderamiento, de su rebelión.

El escritor británico Chris Cleave ha sabido poner este argumento de manifiesto en su novela *Little Bee*. Su personaje principal, *Little Bee*, una joven nigeriana refugiada en Inglaterra que sobrevivió a la masacre de su pueblo por una etnia rival, tiene en el cuerpo

y en el alma las huellas de la guerra y de los machetes. Con la madurez que sólo una experiencia de horror puede dejar tras de sí, *Little Bee* afirma: “Debemos ver todas las cicatrices como bellas. ¿Ok? Este será nuestro secreto. Porque, te lo digo yo, una cicatriz no se forma al morir. Una cicatriz significa, yo sobreviví” (Cleave, 2008, p. 9).

Las mujeres se dejan llevar por mis palabras y la relajación. Sonríen. Su cuerpo tan atribulado, tan violentado, descansa. Y cuando despiertan, a pesar del dolor, a pesar de no olvidar, a pesar de tanto pensar, las mujeres de Playa Alta están resplandecientes.

14/10/15 Jornada 19: entrevistas individuales

Entrevistas a Albertina y Trífila Alegría, y por la tarde a María Elcy, Luz Dari y Nubia.

19/10/15 Jornada 20: Taller de danza con la profesora Adriana Miranda de Ázoe Danza

Ha llegado al fin la hora de la danza, de la música y del cuerpo en movimiento. Es el complemento a los dos talleres anteriores que llega como una forma de reparación a lo doloroso que fue la sesión anterior sobre el cuerpo femenino marcado por la guerra. La danza para ayudar a sanar.

Hoy he programado un taller con Adriana Miranda, mi amiga y coreógrafa de la Compañía Ázoe Danza, de la que hablé exhaustivamente en el capítulo anterior. Bailarina profesional, coreógrafa, docente, con una maestría en Educación Especial, Adriana es la también la Directora artística de esta compañía de danza contemporánea que lleva más de 15 años en Colombia. Le he pedido a Adriana, que es también mi profesora de danza, su ayuda con este taller por sus grandes capacidades como coreógrafa, como se ve en la pieza suya que analizo en el *corpus* artístico de la investigación y por su experiencia trabajando con diversas comunidades, entre ellas personas con discapacidad motriz.

Todas las mujeres están a la expectativa. Vinieron en buen número. Aunque el baile no es ajeno a ellas por la importante tradición dancística y musical del Pacífico colombiano, sí lo es la danza contemporánea. Me siento aparte a observar la sesión.

Adriana inicia sentadas en el piso en círculo, pidiéndole a cada una que diga su nombre y apellido y luego lo represente con un movimiento. Una forma de empezar a conocerse, de romper el hielo. De acercarse. Algunos meses después, cuando ya iniciaremos el montaje de la obra de danza, el círculo se convertirá, como lo veremos más adelante, en un importante ritual, tanto para dar inicio como para cerrar las sesiones.

Cuando inicia la preparación, todas están atentas. Son muy receptivas, aunque sienten pudor, vergüenza de mostrarse, de exhibirse ante las demás. Sin embargo, algunas son bastantes expresivas, sobre todo María Elcy y, para mi sorpresa, Esther Julia. También

Darly, más bien callada durante todo el proceso, aunque siempre presente. Adriana les celebra los movimientos más audaces. ¿Y ahí qué hago?, dice Trífila. Puede levantar la pieeeeeeeerna, le muestra María Elcy con un amplio movimiento, lo que genera grandes carcajadas.

Durante el calentamiento en el piso, cada una debe repetir el movimiento de las otras. ¿Me toca hacer todo eso?, refunfuña Esther Julia. Se van relajando progresivamente. Se ríen, se chancean pero en buen tono. Gracias a la inmensa sabiduría de Adriana, van soltando poco a poco. Se inicia el contacto con las demás. Deben mover la parte del cuerpo que su compañera les toca. Explorar su cuerpo. Se trata de darle una sensación global al cuerpo, interpretando cada una de sus partes y sistemas, según un esquema preconcebido, que es el mismo que Adriana desarrolla con sus bailarines.

Desde mi rincón, observo lo complicado que es para ellas mover la cadera, mover los hombros, desligar el codo del brazo para generarle soltura. Un ejercicio que requiere tomar conciencia de sí. Pero lo intentan y le ponen todo el empeño. ¿Sabían que se podían mover los dedos?, les pregunta Adriana riéndose.

Les pide que caminen por el espacio y que en un momento dado, repitan su nombre con el movimiento, trabajando así la expresión corporal y la memoria. Se ríen avergonzadas, ¡qué difícil que es mostrar su cuerpo ante los demás!

Llega el momento de la coreografía. Adriana pone la música y las organiza en filas. Muestra los movimientos que deben reproducir. Empiezan a sudar. La respiración se activa. Les pide que muevan dos articulaciones: el codo, la cadera, la cabeza, las muñecas... sensibilización corporal, le llama la coreógrafa. “El movimiento arranca desde las articulaciones, dirá mi amiga en una clase. Hay que desarticular el cuerpo”. Desarticular el cuerpo para volverlo uno en su fluidez, en su conectividad, en la energía que lo trasciende cuando baila.

Las mujeres de Playa Alta exploran sus miembros, intentan cosas extrañas, se mueven. Vencen sus temores. Están sonrientes. Están bailando.

Cada pareja presenta lo que ha creado, en equipo. Las demás miran el trabajo de las compañeras. Los movimientos se hacen más amplios, más seguros. Van ganando confianza en sí mismas y en las demás. Van cogiendo confianza en su cuerpo, van (re)conociendo cómo moverlo. Van descubriendo sus posibilidades de movimiento. ¿Y aquí cómo era? Dale, así, esooo! Aplaaaaausos, pide Adriana.

Con hermosas y conocidas imágenes que les brinda la coreógrafa, —el agua de una palmera que les salpica y les corre por el rostro, la arena del mar que deben recoger para

seguir avanzando, el viento que sopla en la playa, el contacto con el otro—van montando una pequeña coreografía. El espacio se llena de complicidad. Adriana las anima a que exploren la posibilidad de improvisar, no solo de repetir o reproducir los gestos de la profesora; no solo mimar sino inventar, crear y proponer.

Lo que sigue es goce puro. La danza en toda su expresión. Darly, totalmente empoderada, se ve hermosa. Está brillando. La sonrisa de Diana ilumina su rostro. Albertina se carcajea de su risa negra. Esther Julia, habitualmente seria y cargada de una indecible tristeza, desconfiada y algo huraña, ahora sonrío y se mueve. María Elcy exulta de alegría.

Hay un elemento muy importante en la sesión, además de todo lo que está ocurriendo con su cuerpo. Les había pedido, por solicitud de Adriana, que trajeran un objeto personal, algo simbólico para ellas. Todas han traído algo importante. Deben hacer un trabajo individual con ese objeto personal. Cada una debe ponerle el sentimiento que quiera y reinterpretar la pequeña pieza que han desarrollado, reproduciendo el mismo esquema coreográfico, solo que con una interpretación personal.

Un cochecito verde de plástico, a todas luces desgastado por el tiempo. Ese me lo regaló un niño cuando yo tenía dos años, me cuenta Carol, siempre jugábamos juntos. Antes solo me lo prestaba pero un día se fue del vecindario y dijo que me lo regalaba. Y que cuando grandes, nos casaríamos. Nunca más lo volví a ver. Eso hace que yo lo guarde en un lugar especial, en mi armario, que se llama “El lugar donde yo guardo mis tesoros”. Siempre lo he conservado desde entonces. Para mí es muy importante este carrito.

Esther Julia me muestra un anillo que le regaló hace 26 años su papá a su mamá en Armenia. Había dos, un rojo para mi abuela y otro azulito para mi mamá. Cuando yo tenía 15 años, ella me lo regaló. Y eso es el tiempo que anda conmigo. Esta es una foto de mi hija, porque yo siempre quise una niña, me confiesa María Elcy. Y cuando quedé en embarazo por primera vez, me salió niño y yo quería una niña. Pero bueno, hay que aceptar. Y luego cuando ya me hicieron la ecografía del segundo embarazo, me dijeron que era una niña, entonces yo saltaba de alegría. Por eso traje esta foto de mi hija. Y esta es una foto mía, que es lo más importante que tengo, me cuenta Albertina. (Una foto suya, *porque es lo más importante que tiene*). Albertina y Trífila, siempre al unísono, han coincidido en sus objetos, tan llenos de significado, ambas trajeron una foto suya. Hasta la tenía pegada en otra parte y la saqué, prosigue Albertina. Cuando le pregunto por qué esa foto, se señala a sí misma, sin poder ponerle palabras al sentimiento. Le completo, porque es usted misma. Sí, me dice, atribulada, porque soy yo misma. Es importante, me dice Trífila, porque es mi nombre. Es el nombre que me puso mi mamá, yo así la recuerdo, ella ya está muerta pero eso me permite recordarla. Esta billetera me la regaló alguien muy especial para mí, me explica Darly. Para donde voy la cargo.

Entre todas, han traído un universo de emociones, tesoros privados y muy íntimos, que han compartido conmigo.

Inician pues el trabajo individual, con su tesoro en la mano, alimentadas de sus propias historias secretas. De lejos observo a estas mujeres, a quien la vida ha golpeado tanto, cuyo cuerpo ha sufrido tantas violencias, descubriéndose, revelando su cuerpo, (re)descubriendo una sensualidad oculta bajo el peso de la miseria y la segregación. Se ven hermosas. Bailan juntas, de la mano. Deben escuchar a la compañera, acompasarse a ella y a sus movimientos. Han descubierto su “bailarín interno”, como dice el escritor británico Sanjoy Roy²⁰⁶:

Quando miras a un bailarín se despierta dentro de ti un eco de su cuerpo. Básicamente, ¡la danza te da un bailarín interno! [...] Ver danza te hace bailar por dentro. En términos comunicativos, ¡eso es increíblemente directo! No funciona como el lenguaje porque no es algo que entiendes, es algo que sientes, es algo que más bien reconoces (Sanjoy, 2014, 1'40" min).

La danza es la canción del cuerpo, continúa la voz en off en el siguiente video de la serie²⁰⁷. “La parte física se olvida para llegar a lo emocional”, me dirá una vez mi amiga Adriana.

Las mujeres dejan expresar su cuerpo, sin vergüenza, sin temores, sin angustias. Albertina, tan seria normalmente, baila con mucha soltura. Al punto que sus compañeras la gratifican repetidas veces con un “¡¿Cómo?!”, una linda expresión que marca su asombro pero a su vez la admiración, algo de sorpresa y de burla amable. Parecen movimientos antiguos. Son todos sus ancestros que se expresan en la danza de Albertina.

Trífila, siempre tan tímida, con una historia muy dolorosa a cuestas, se ríe, participa. Baila. Deja su cuerpo en libertad.

Las mujeres de Playa Alta se encuentran con las demás, consigo mismas, con el espacio y el movimiento. Con su propio cuerpo. Hay cooperación, entre risas, trabajan unas con otras, se reconocen, reconocen sus diferencias, sus límites y capacidades, obran juntas por el logro de una actividad en común. Todas participan. Adriana trabaja incluso aparte con

²⁰⁶“Planet Dance: Bodytalk. A visitor’s guide to contemporary dance II”:
<https://www.youtube.com/watch?v=AUZ9a06fOKg>, 1'40" min [consultado el 17/11/15]. Texto original en inglés.

²⁰⁷“Planet Dance: Bodytalk. A visitor’s guide to contemporary dance II”:
<https://www.youtube.com/watch?v=DOUZZH8qdJ8>, 2'24" min [consultado el 17/11/15]. Texto original en inglés.

Cesilia y Alexandra, tan embarazadas que no pueden moverse al ritmo de las demás, con extrema delicadeza.

Termina la sesión con un masaje. Cada una debe masajear a la otra, siguiendo el ejemplo de la profesora. Adriana escoge a Esther Julia, quien derrite su coraza bajo los dedos expertos. Algunas se toman el tiempo, hasta Mariela. Me abandono, cierro los ojos, trato de sentir qué la pasa a mi cabeza cuando la toca, les aconseja Adriana. Vamos a amasar. Que parezca un espagueti mojado.

Tocarse, cogerse, ir hacia la otra. Palpar cada parte del cuerpo ajeno. La cara, el mentón, las cejas, las orejas, la cabeza, los brazos, las piernas. Los dedos de los pies. Y las mujeres lo hacen, sin vergüenza, sin pudor, sin temor, venciendo sus propias resistencias. Con generosidad. Se dejan llevar por las manos de su compañera. Confiadas, sin temores o resquemores. Adriana les enseña a ser suaves, delicadas con el cuerpo de la otra, “a pasar muy buena energía a la compañera”, en sus propios términos. Vamos sintiendo qué le pasa al cuerpo, suavcito vamos amasando. Respiramos. Las hace rodar sobre sí mismas, para masajear la espalda, los omoplatos, sacando las malas energías. El cuidado del otro, en su mejor expresión.

En círculo, Adriana termina el taller para que cada una exprese lo que piensa del taller. Vuelvo a integrarme y me uno a ellas sentadas en el piso. A mí me pareció muy bien, dice María Elcy, porque eso también hace relajamiento del cuerpo, y la mente hasta se coloca en blanco. A mí me pareció muy bueno, afirma Esther Julia. Donde yo vivo hay mucho estrés, le sirve mucho a uno para el estrés para que se le quite. A mí también, he disfrutado bastante, uno se relaja, se carcajea Albertina. Me pareció muy interesante, apunta Mariela. Lo hace entrarse en uno mismo y los movimientos que va haciendo, lo van ayudando. Uno se va sintiendo mucho mejor. Pusieron todo el interés y todo el esfuerzo y creo que les va a servir bastante. Me pareció muy bien, estuvo muy bien, indica Trífila. El comentario de Alexandra es muy positivo: esto acá es diferente, uno aprende, se relaja, es diferente de lo que uno vive cotidianamente. Es una experiencia nueva. Y Cesilia remata diciendo: me pareció bien pues uno cambia de rutina. Siempre lo mismo, los oficios, la casa, acá uno se relaja, es un cambio de rutina. Uno en el momento no está pensando en nada sino en lo que está haciendo. A mí me gustó mucho la terapia, continúa Carol. Uno se relaja. Tengo el sentimiento de reencontrarme conmigo misma, asegura. Uno se encuentra con el color que a uno más le gusta, ese color que lo invade de pies a cabeza. Me pareció muy bonito porque es algo diferente, cambia de rutina, como que desconecta su *chip* y vuelve otra vez y se recarga de energía, concluye.

El poder del cuerpo y del movimiento. Las ha liberado de sus preocupaciones. La danza les ha abierto insospechadas formas de expresión. Más allá de reproducir los movimientos de

la profesora, cada una buscó progresivamente sus propios términos, sus propios movimientos, su propia individualidad. Contaron otras historias, no las de Max sino las suyas, con sus objetos más preciados, sus tesoros, con sus vivencias personales. Utilicé este valioso insumo para escribir una escena entre Mariana, la mamá de Max, con su madre en las playas de Tumaco cuando era niña.

Como les dice Adriana a manera de cierre, estuvieron abiertas a darse un espacio para sí mismas, a darse algo para salir de su rutina, y pudieron abrirse un espaciecito para su propia individualidad. Ese es el poder de la danza. Encontramos otra manera, más allá de las palabras, más allá de la historia que nos estamos inventando, para transmitir lo que cada una tiene dentro. Cuando concluyo con estas palabras, cada una asiente pensativa.

21/10/15 Jornada 21: entrevista individual

Entrevista a Darly.

09/11/15 Jornada 22: última sesión de trabajo

Es la última sesión de trabajo. Hasta el final estas mujeres me sorprenderán. El impacto de la crisis antes del sancocho fue tal, que siempre persistió en mí la duda de si iban a venir o no. Cuando pienso que solo estarán presentes algunas, van llegando todas, las 18 mujeres con sus niños. Todas aquellas que siguieron el taller. Me demuestran —si era necesario—, que sí estuvieron comprometidas con el proceso.

Les leo el final de la historia de Max. Con final feliz, claro. Diez años han pasado y la familia ya tiene su vivienda. Max ha superado su drogadicción y es feliz en su nuevo hogar, con su esposa y sus tres hijos. “Laurita”, como le dicen a la hermana de Max, ya está grande. Juan José, el otro hermano, estudia para ser abogado y defender a su mamá de cualquier violencia, incluida la intrafamiliar. Les hemos puesto un apellido a los miembros de esta familia ficticia, el de Riascos, muy común entre las mujeres de la invasión, y Landázuri, propuesto también por ellas. ¿Qué le cambiamos a la historia?, pregunto Nada. No quieren que se le cambie nada. Está muy bien para mí, dice alguien. Como pobres, tienen lo necesario, afirman. Lo más importante de esta historia, dice María Elcy, es que Max pudo salir del vicio y formar una familia. Los papás salieron adelante y les pudieron dar su casita. Prosperaron, tuvieron un final feliz, a pesar de las dificultades, comenta Darly. Tuvieron un lugar donde vivir, eso es importante. Así está muy bien la historia, declara Rosalba con su vozarrón. Quedaron todos en familia, declara Mary. La mamá por fin tuvo la oportunidad de ver a su familia como siempre la quiso. Unida, felices, sin problemas, su hijo mayor por buen camino.

Junto con Mariela, tratamos de resaltar que esta familia, que tantas dificultades ha enfrentado, ha podido salir adelante y vivir finalmente en paz.

Les pido que cada una dé su opinión del proceso y del trabajo que hemos llevado durante estos cinco meses, donde nos hemos conocido, donde hemos compartido sus historias, donde hemos desarrollado tantas cosas juntas. Hablan todas, unas más tímidas que otras.

El taller nos permitió reunirnos, dice como siempre María Elcy de primera. Nos conocimos mejor, cada una aprendió de la otra la historia que compartimos. Pienso que el mensaje fue interesante. Aprendimos mucho. Aprendimos a respetarnos unos a otros y aprender cada una la historia de la compañera. Y la historia de Max, de cómo él salió adelante con su familia, es algo que uno puede aprender, es una enseñanza, uno puede salir adelante aprendiendo de la historia. Darly continúa: A mí me pareció muy bueno porque uno se divierte mucho, aprende muchas cosas. Se ríe, se desestresa. Y me pareció buena la historia de Max porque es algo que le puede pasar a uno. Estuvo muy bueno reunirnos a todos aquí en el salón, apunta Rosalba, hicimos buenas amistades, nos comprendimos mucho, muy buena la historia de Max porque todo esto pasa en la vida real, puede estar pasando ahora con nosotros. A mí me pareció bien todas las cosas que hicimos, declara Albertina. (Sobre todo la bailada, le grita alguien por allá. ¡No, la bailaaaaaada que se pegó!! Yo quería venir a la bailada y no pude, dizque estuvo muy buena. ¡Hubieras venido, estuvo buenísima!). ¿Qué más le gustó?, le pregunto a Albertina. ¿A mí? Todo. (La bailada, vuelven y le gritan). Nos reímos todas recordando los movimientos de Albertina. Sí, me gustó cuando vino la profesora, todo. Lo que hicimos fue bueno, me contesta Esther Julia cuando le pregunto. La historia refleja en parte lo que vivimos. Me pareció bonito todo. Es como un desahogo que uno tiene. Acá se botan las malas energías. Es una historia como para uno reflexionar, interviene de nuevo María Elcy, yo aprendí bastante. Cómo salir adelante, la clase del relajamiento fue también muy importante. Uno cierra los ojos y en ese momento piensa en cosas buenas, no está pensando en cosas malas. Para mí estuvo bien lo que hicieron, dice Doña Mercedes con su acento *cantaíto*. Yo no estuve pero me contaron que estuvo muy chévere²⁰⁸. Rico porque hubo buenas amistades, buenos encuentros con las personas... para mí, todo bien. A mí me pareció que eso que escribimos, es una parte de lo que vivimos en la invasión, dice Cesilia. Me pareció bueno que con las compañeras nos comprendimos, en la invasión no teníamos la oportunidad de reunirse así y aquí lo hicimos. Me pareció bien. Tímidamente, María Adelaida responde a la invitación que le hago para expresarse. Me pareció muy linda la historia. Conocí a personas que no distinguía (sic). Es más, me cayeron bien, para qué. Bien. Lo que más me gustó fue la *pati'abierta*, ¿cómo es?, apunta Trífila riéndose. Ah, sí, la relajación. Y las muñequitas (dice señalando la pared, haciendo referencia a los dibujos que ahí pegamos

²⁰⁸ Bueno, en lenguaje coloquial.

durante el taller sobre el cuerpo de la guerra). ¡Le pusieron a ella el pelo verde!!! Todo muy bien. También nos sirvió para aprender a soportarse. La historia que escribimos cuenta lo que vivimos en la realidad, dice Rosalba. Ahí están como plasmadas nuestras historias. Me pareció muy chévere toda la forma de integrarse, dice Alexandra. De compartir, de vivir experiencias nuevas, donde cada una aporta algo para que todo funcione.

Reproduzco aquí un diálogo que tuve en otro momento con Darly, que da cuenta del mismo sentimiento:

- ¿Y qué te parecieron los talleres que hicimos?
- Bien (sonríe).
- ¿Por qué te gustó?
- Porque ejercita el cuerpo. Se hace más ejercicio. A veces uno está aburrido o estresado y con eso se desestresa. Yo soy de las personas que todo se lo guarda y así saco a flote mis cosas.

Cierro las intervenciones con Mariela. Creo que fue muy interesante, apunta. Se hizo un esfuerzo muy grande y se respondió en la manera en que fue posible. Nos queda un grato aprendizaje porque fue una cosa vivencial a través de la historia. Yo las veía más o menos plasmadas ahí. Que iban siguiendo una historia que podía ser la de cada una de ustedes. Muy enriquecida y con mucho detalle. Como que me situé también donde ustedes vivían, cuando hablaban del cañaduzal, de donde se metían. Todo eso me pareció excelente, porque uno se transportaba por allá. Al mismo tiempo me daba nostalgia de pensar la nostalgia que ustedes tendrían al tener que haber abandonado esas tierras que para ustedes significan su vida, su pasado. Que lo añoraban porque a través de lo que decían estaban añorando sus tierras, sus costumbres. Cuando se habló del almuerzo, todas intervinieron en la elaboración del plato con una disposición grande. A mí me pareció que fue muy enriquecedor. Fue distraído, muy variado, vi que gozaron mucho con la relajación y el baile, vi que les gustó mucho. Que seguramente les está haciendo mucha falta pues para ustedes, la recreación no está siempre al alcance y ahí estuvo la oportunidad, concluye la Hermana.

Con el apoyo de usted, nos hemos enterado de cosas, retoma la mamá de María Elcy, una señora que vino a algunas sesiones. Aquí la gente no sabía nada. Usted vino a abrirle la inteligencia a uno, nosotros hemos escuchado lo que nunca hemos escuchado y así podemos salir adelante, me gratifica.

28/11/15 Jornada 23: despedida, marimba y almuerzo

Terminamos como debíamos: con danza y alegría. He contratado a unos músicos que llevan una marimba²⁰⁹, unos cununos²¹⁰ y otros instrumentos típicos del Pacífico colombiano para celebrar con las mujeres de Playa Alta. Quiero que se reconozcan en estas canciones, que estas melodías propias de su tierra les den felicidad. Quiero hacerles un regalo final para cerrar esta maravillosa experiencia inicial. Para terminar de contar historias con el movimiento, quiero que sea basado en una singularidad colombiana: la música del Pacífico. Sus músicas, sus bailes, sus historias.

Cuando llego están todas. Todas. Ya sentadas esperándome. Hasta Albertina está presente. Se había regresado a su tierra para las fiestas de fin de año y vino especialmente el día anterior en bus para poder asistir a la despedida.

No nos hemos visto en varias semanas y es una verdadera alegría reencontrarnos.

Reparto los regalos que les he traído a los niños. Se ha generado una linda relación con ellos durante todo el proceso. En cada sesión, los niños me buscan, me abrazan, se me pegan, buscando afecto. A las mujeres y a Mariela, les entrego dos regalos: unas fotos del proceso, como parte de mi agradecimiento por todo el trabajo realizado, y unos aretes, regalito de Navidad. Escogí para cada una de ellas las fotos más significativas, como parte de la retroalimentación del proceso. Están representadas ellas y sus hijos, en todas las actividades que desarrollamos en estos 5 meses. Mientras las reparto, esperan expectantes. Será que a mí también me van a dar, es lo que leo es sus miradas. Claro, hay un sobre con fotos para cada una de las 18 mujeres de Playa Alta. Cada una las mira emocionadas. Se las muestran unas a otras, sonrientes. Es el mejor reconocimiento que encontré para agradecerles, también para mostrarles algo tangible del proceso. Con el tiempo me daré cuenta de que esas fotos son muy importantes para ellas: Rosalba las enmarcó (*¿porque es lo más importante que tienen?*), María Elcy las guarda como un tesoro, según sus propias palabras. Las voy a poner en mi cama, dice Mary. También es para ellas un recuerdo de lo que han sido y han vivido durante el proceso: Alexandra, Cesilia y María Adelaida estuvieron embarazadas, Darly y María Elcy dieron a luz durante los talleres. *Destápala, mirá* qué bonito regalo, le dice Diana a Rosa. Nos sentamos ahí, conversando tranquilas.

¿Cuándo empezamos la próxima historia?, dice Darlin riéndose. Nos interrumpe el teléfono, la marimba ha llegado. Es una sorpresa. No saben qué es. Salgo a recibir a los

²⁰⁹ La marimba es un instrumento de percusión típico de la región del Pacífico Colombiano, parecido al xilófono. Se construye con palma de chonta o guadua (de la familia del bambú), dos tipos de madera provenientes de la selva colombiana. Cada placa tiene una nota diferente.

²¹⁰ Instrumento de percusión.

músicos y les pido que entren tocando. Una gaita ancestral inicia el movimiento. Las caras son primero de sorpresa y luego de alegría cuando entienden de qué se trata. Y ya empiezan a mover la cabeza, a aplaudir, a mover el cuerpo. Pero la timidez les cuesta. Las invito a bailar. No quieren, se mueren de la vergüenza. Albertina, muerta de la risa, se niega. Pero ya en las sillas, con las palmas, con los hombros, cantando, siguen el ritmo. Finalmente, la primera que sale es Darly y luego Rosa. ¿Qué pasa con la gente del Paciiiiífico?, las invita uno de los cantantes, ¡si nosotros somos rumberos! Los músicos se presentan, van a hacer una demostración de toda la música del Pacífico y sus instrumentos, del norte al sur, con el clarinete, la tambora, el cununo, el guasá y la marimba. Invitan a los niños a tocar con ellos. Lo que quieran escuchar, les dicen, si no lo tenemos, lo inventamos. Las mujeres piden un currulao²¹¹. Empiezan los sonidos metálicos de la marimba, como a madera hueca, acompañados de la tambora. Doña Mercedes saca un pañuelo blanco que me entrega. El pañuelo es un elemento indispensable para la danza del currulao. María Elcy sale a bailar conmigo. María Adelaida saca su pañuelo, Rosa lo mismo. El currulao se baila así, vea. Trato de aprender de ellas, de seguir sus movimientos. Los niños bailan también. Cantos y sonidos negros invaden nuestro salón. Los músicos se gozan la tocada. María Elcy y yo hacemos un dúo endiablado de mapalé, Darly no para de bailar y sonríe feliz. Mariela se une a la danza aunque con algo de vergüenza. Invito a los niños, que se contonean en sus piernitas. Las mujeres van rompiendo sus penas y temores, van saliendo una a una a bailar, llevando a sus hijos en sus movimientos, Cesilia, Carol, Diana, Doña Mercedes, Darlin, Mary, Rosalba. Cuando llega la última canción, “La *vamo’* a tumbar”, del Grupo Saboreo, todas estamos bailando, todas cantamos, se la saben de memoria. Esta casa es mía, dice el refrán, *tumbénla*, estoy contento, *tumbénlaaaa*, *hoooyy*, *la vamo’ a tumbaaaaaar*, entonamos al unísono. Nos reímos, jugamos, hacemos un círculo de fuego. Bailamos todas juntas, felices, las mujeres de Playa Alta y yo.

Quedamos sudando. Nos sentamos a recuperar el aire. Mariela se me acerca y me dice tímidamente, es que quieren darte las gracias y no se atreven, no saben cómo. Hasta que Rosa, Rosita, una de mis grandes aliadas, se levanta. Estábamos muy estresadas por estar frente a las cámaras, dice, no sabíamos hacerlo, por parte suya lo hicimos. Nos daba mucho temor, mucho miedo, pero lo hicimos. Estamos sin palabras para agradecerle lo que usted ha hecho por nosotras. La hermosa María Elcy, que me ha ayudado tanto también, retoma la palabra. Queremos darle las gracias por todos estos meses de aprendizaje, me dice, en nombre de todas mis compañeras, lo mismo que pienso yo piensan todas las demás. Aprendimos mucho de usted, de los muchachos de la cámara, yo aprendí muchas cosas de la señora Alejandra, me llevo muchas cosas de mis compañeras,

²¹¹ Género musical autóctono.

aprendí a conocer sus historias, nos conocimos mutuamente, la historia de cada una de nosotras.

Me siento agradecida por estas palabras, y conmovida por sus demostraciones de cariño.

28/11/15 Jornada 23: tomas en la invasión

Después del almuerzo, vamos a hacer algunas tomas a la invasión para el documental. Solo vamos David, el camarógrafo, y yo pues no olvidamos que esta zona es peligrosa y tratamos de no hacer demasiada ostentación con los equipos. Muy recomendada por el Padre Julio, (“me la traen de vuelta aquí a la Parroquia, me la acompañan hasta acá”) vienen muchas mujeres a acompañarnos. Viene hasta el marido de Rosalba, Litio, para disuadir cualquier posible delincuente.

La vegetación ha tomado sus derechos sobre las ruinas. Seis meses después del incendio, los escombros se han multiplicado. Un niño, todo enjabonado, se lava en una minúscula cubeta con una coquita. Cada una quiere mostrarme su casa, aunque ya conozco muchas. La de Albertina tiene un sillón afuera, como lo pudo tener el solar de su casa en Tumaco, su lugar de origen.

Logramos ir hasta el interior del barrio, allá donde arrancaron las quemadas. De allá salió, me señalan. Y me cuentan de nuevo, en medio de risas nerviosas, lo aterrador que puede llegar a ser un incendio, y cómo observaban impotentes y con la angustia en la piel cómo el fuego devoraba sus vidas.

Cuando estamos en el corazón de la invasión, un joven sale de no sé sabe dónde con una muchacha. Empieza a hacer preguntas. Qué quiénes son. Que qué están haciendo. Que para qué están grabando. No se deja registrar por la cámara, se esconde debajo de su gorra. Percibo que el ambiente cambia imperceptiblemente. Observo que Albertina y Rosalba le hablan detrás de una pared. Las mujeres deliberan entre ellas sobre el recorrido que debemos seguir. No se meta por allá, me dice María Elcy. No se demore mucho allá adentro que eso es muy peligroso, me aconseja Doña Mercedes. A mí me da mucho miedo, asegura Darlin. ¿No van a llevar a Alejandra por allá? Las mujeres de Playa Alta han sentido la amenaza y todas nos rodean a David y a mí. *Con su cuerpo*, construyen una barrera para protegernos. Han identificado el peligro. Este muchacho es uno de “los malos”, de esos delincuentes del barrio que las aterroriza, de esos que extorsionan, que las roba, de esos pandilleros que andan armados. De esos que matan. Como me dirá Rosa después, ahí llegó “Mas” con su esposa, la forma en que ellas pronuncian el nombre de nuestro personaje Max. Otros hombres jóvenes nos cruzan en el camino, la mirada dura, quizás enturbiada por las drogas o el hambre. La cámara profesional atrae poderosamente la atención.

A pesar del peligro real que enfrentamos en la invasión, nunca me sentí vulnerable. O para ser exacta, siempre me sentí protegida. Primero por la Hermana Mariela, que me cubrió de su aura protectora. Y luego, por ellas. Tal es la nobleza de las mujeres de Playa Alta. Si hubiera pasado algo, ahí nos hubiéramos tirado todas, me dijo Rosa después. Estaban dispuestas a hacerse matar, literalmente, con tal de que a mí y a David no nos pasara nada. Y estaban dispuestas a enfrentarse a sus enemigos y a sus miedos por nosotros.

7.3 Relato literario “Girasoles”, escrito a partir de los testimonios de mujeres víctimas de la violencia en Colombia

Para darle mayor relevancia al relato literario, y por conservar la coherencia de tonos, decidimos extraerlo del cuerpo de la tesis. Se encuentra, pues, en su totalidad en los Anexos de este trabajo.

7.4 Aportación creativa: creación de la obra de danza contemporánea (“Girasoles”) a partir de las voces de las víctimas de desaparición

El segundo tiempo de este proyecto comenzó a finales del 2016, cuando, basándonos en el relato literario construido a partir de los testimonios de las mujeres de Playa Alta, iniciamos el traslado de la narración escrita al de la narración corporal a través de la danza, como una herramienta vital para el empoderamiento pacifista y el resurgir de estas mujeres. Montamos una coreografía buscando comprobar nuestras hipótesis. Expondremos a continuación el proceso de la creación de esta obra de danza contemporánea, llamada “Girasoles”, inspirada en el relato de las víctimas.

El objetivo fue proponer material de danza que permitiera la restauración y la resiliencia de las víctimas a través del arte. Nuestro aporte con esta coreografía es que las mujeres de Playa Alta pudieron bailar sus penas y alegrías, pusieron en escena sus historias; fueron sus cuerpos, de nuevos visibles gracias a la mediación del arte, los que se expusieron en el escenario. Concebida en un ámbito pequeño pero viable —en función de los recursos con los que se contaba—, pretendimos que fuera esencialmente beneficioso para ellas. Más que la profesionalidad (que, de todas maneras, fue uno de los objetivos, hacer una obra lo más profesional y lo más bonita posible), lo importante sería el efecto en las mujeres, o mejor, en términos de Thompson (2009), el *affect* (ver capítulo 4): el tránsito, nutrido de la experiencia vital de la danza y de la belleza, hacia una condición espiritual mejor. Mediante lo que ocurriera con sus cuerpos durante los talleres y las presentaciones ante el público, buscamos proponer herramientas para ayudarlas a emprender el camino del duelo más serenamente, en un proceso complejo que se evidenciara en acciones de empoderamiento pacifista. Con la danza, buscamos propiciar el “tener un duelo sano que reintegre al doliente a la vida” (Martínez, 2015, p. 19), activando sus capacidades

creativas. En otras palabras, quisimos pasar de un cuerpo ideologizado a un cuerpo artístico.

“Girasoles” cuenta las historias de unos cuerpos femeninos de la guerra en Colombia pero también de sus historias dulces en el Pacífico colombiano. La coreografía fue concebida como un canto a esa región, con técnicas de la cultura musical y dancística propias de la tradición negra (currulao, bundes, alabaos, abozao...) pero subvirtiéndola, introduciendo nuevos códigos y ritmos, oriundos de otros universos musicales y estilos de danza: jazz, danza contemporánea, danza africana y otras danzas folklóricas colombianas. “Girasoles” fue un canto a la memoria, a las tradiciones orales y culturales del Pacífico, un rito de celebración de la vida. Como obra transdisciplinar, fue nutrida por varios profesionales de origen diverso: coreógrafas, músicos y comunicadores sociales. Bajo la dirección de la autora, vio la luz un Colectivo artístico, que llevó a cabo la construcción colegiada de la dramaturgia.

Recordemos lo expuesto en capítulos anteriores. Frigon y Jenny (2009), las dos mujeres que proponen una actividad coreográfica en la cárcel, establecen una clasificación corporal de las presas que, de alguna manera, retoma la oposición que evidenciábamos en el capítulo 4 entre cuerpos ideologizados y cuerpos artísticos. Inspirados pues en estas autoras, replicamos su proceder hermenéutico al momento de concebir la obra de danza, en un intento por facilitar el abordaje analítico de nuestra cuestión. Como lo vimos, las mujeres de Playa Alta fueron desplazadas con violencia de sus territorios, donde perdieron los cuerpos de sus seres queridos, su tierra, su casa, su familia. Perdieron sus arraigos, su cultura, su comida, sus animales. Su identidad. Su riqueza, su autoestima, su clan, su sentido de pertenencia, su estatus, su salud, su tranquilidad. Perdieron hasta su propio cuerpo. La identidad de las mujeres de Playa Alta se ha forjado alrededor del hecho padecido, su subjetividad se ha construido en torno a la circunstancia victimizante: se dicen mujeres violadas, golpeadas, desaparecidas, quemadas, desplazadas.

Decidimos pues reagrupar esas historias de vida en “fragmentos corpóreos”, adoptando para la dramaturgia una “estructura corporal” que cruzara las vivencias de varias mujeres. También nos inspiramos en la técnica de escritura de Alfredo Molano (1985), como decíamos al inicio de este capítulo. En efecto, *Los años del tropel. Relatos de la violencia* (Molano, 1985) resume en 6 retratos las condiciones del pueblo colombiano durante la denominada época de la Violencia (1946-1966). El sociólogo reúne finalmente en un mismo personaje los testimonios de todas aquellas personas entrevistadas que pudieran parecerse. Les da un solo nombre, una sola caracterización que las cobija a todas. Parte de la estructura del relato literario que emerge de esta experiencia y la un documental en proceso de montaje están pues basadas en la que implementó Molano para su

investigación: unos retratos de mujeres, que muestren particularmente sus historias así como tangencialmente las de las otras mujeres del barrio. Desglosamos también las historias de las mujeres de Playa Alta para la coreografía, para luego congregarnos bajo unas “etiquetas” que conglomerasen sus historias de vida en una ordenación transversal de sus narraciones:

- **Cuerpo abrasado:** los cuerpos destruidos por la quema, las historias de vida que se llevaron las llamas y que quedaron en cenizas. No estamos hablando del cuerpo *abrazado* (con Z), enlazado de cariño y afecto sino de un cuerpo en llamas, devorado por las brasas, *abrasado* (con S).
- **Cuerpo consumido o desaparecido:** son narraciones de la maternidad pero de una maternidad dolorosa, preocupada, que consume el cuerpo de la madre. Son los relatos de aquellas experiencias donde le desaparecen un hijo a su madre, y su búsqueda, frenética e incansable, por recuperar su cuerpo.
- **Cuerpo desplazado:** este bloque reagrupa todas las violencias que han padecido las mujeres de Playa Alta y que las han obligado a dejar sus tierras, ya sea en la costa Pacífica o en la invasión en Cali.
- **Cuerpo invadido o apostemado:** es una metáfora que hace referencia a cuerpos invadidos realmente (violados) o alegóricamente (cuando les han robado su casa, su territorio). “Apostemado” es una palabra que usó una de las mujeres. Coloquialmente, se refiere a los moretones, los golpes que sufre un cuerpo al que le pegan. Aquí, se refiere específicamente a la violencia intrafamiliar, a la violencia de género.
- **Cuerpo vivo:** estos son los relatos esperanzadores del Pacífico, cuando ellas fueron felices. Sus memorias, sus añoranzas, sus nostalgias, sus recetas de cocina, los cantos y arrullos de su pueblo. Todos los hermosos recuerdos de la maternidad, esta vez en toda su radiante y desafiante belleza. También son sus expresiones de la danza, sus movimientos propios que, al evidenciarlos, las hace reencontrar su sensualidad, chispa y brillo.

“Girasoles” es de esta manera una visión femenina del mundo y de la violencia, donde quisimos sublimar la feminidad de las mujeres de Playa Alta, exhortar su sensualidad, activar una hermosa expresión de su fragilidad en movimiento.

Fue una danza sobre la muerte pero que florece a pesar de todo. Una obra donde la belleza y la delicadeza vencieron la estética del daño. “Girasoles” fue un ritual de empoderamiento pacifista.

7.4.1 Ensamblando cuerpos

Antes de continuar con el análisis técnico de la obra, permítasenos un corto paréntesis. Hemos tratado, de manera sistemática, de desarticular conceptos para volverlos a unificar bajo nuevas categorías. Así mismo, de disociar las historias para estructurar la narración dancística. Sin embargo, creemos que ese cuerpo femenino de la guerra podría de la misma manera congregarse en una sola categoría: la del cuerpo desplazado, que es una de las categorías de víctimas que propusimos en el capítulo 3. Haremos pues el ejercicio inverso, por el gusto de explorar caminos epistemológicos, recogiendo los pedazos, y, nuevamente, cruzaremos las entradas, en una danza entre los testimonios de las mujeres y los postulados nuestros, para ensamblar esta última categoría.

Así, el cuerpo del desplazado ya no tiene nombre.

A mí en mi pueblo me decían “La Guapireña”. Y como me traía muchos recuerdos tristes ya no me gusta. A mí todo el mundo me conoce como Rosa. Cuando uno sale, quiere cambiar todo. Yo ya no quiero que me llamen por ese nombre. Ya no quiero recordar. Cuando alguien me grita ¡vé, Guapireña!, yo no volteo a ver. No respondo. Ya no soy ésa. La Guapireña quedó atrapada allá en el campo. La gente me dice que si yo voy a volver al campo. No. Donde hay tristezas uno no vuelve²¹².

El cuerpo del desplazado es un cuerpo atónito, hacinado, resignado. No tiene territorio. El arraigo tiene que ver con el deseo de permanecer en un lugar, de construir ese lugar, de tener una historia en un espacio particular, una historia con la tierra, con la siembra, con los animales, con las plantas. Llegar a un escenario urbano, donde las casas ya estaban construidas en el mejor de los casos, las paredes pintadas, el espacio y las relaciones vecinales establecidos, implica un laborioso proceso de reconstrucción del arraigo.

El territorio queda impregnado en ese cuerpo, en su acento, en su modo de caminar, en sus gustos y pasiones, en la cocina, uno de esos elementos fundamentales que reconecta al desplazado con su pasado, testigo y referente de esa identidad perdida. El aislamiento cultural de estas mujeres ha fortalecido sus costumbres, de tal manera que, para ellas, llegar a Cali es ya una experiencia de desarraigo muy importante. Cuando llegan a la ciudad, los desplazados se encuentran ante la imposibilidad de recrear ese territorio y de recrear ese cuerpo que lo habitaba. Hay, pues, una serie de cambios corpóreos en las mujeres desplazadas.

Esta noción de “territorio” se extiende más allá del lugar físico en donde residen los migrantes. El desplazamiento forzado tiene que ver con una experiencia inacabada pues

²¹² Testimonios de las mujeres entrevistadas para la tesis doctoral.

significa la imposibilidad de anticiparse al futuro. Así mismo, se reelabora el pasado constantemente a través de la memoria. En los desplazados hay un intento manifiesto (pero fracasado) por desligarse de su lugar de origen, que se asocia a la experiencia traumática de la violencia, al tiempo que ocurre la idealización de esos espacios de tiempo y lugar del que fueron arrancados, perpetuando todo aquello que los amarra a su cultura. Así, el cuerpo se percibe en tiempo presente y se define como territorio de experiencias, donde éstas se viven y se construyen día a día. El cuerpo es el lugar que el desplazado no dejó y no puede dejar. Pero es un cuerpo testigo, víctima de la violencia, un cuerpo doblegado por el poder, que finalmente claudica ante la barbarie. Un cuerpo ideologizado. Un cuerpo que, por ende, es a veces sinónimo de vergüenza, o que por lo menos es el recuerdo latente de la fractura padecida.

El cuerpo del desplazado perdió su oficio.

Uno se vuelve un don Nadie. Allá, en el pueblo, a la gente la conocen por sus oficios, el panadero, el señor que vende el pescado, el de la leche, la señora que lava la ropa. Cuando uno es desplazado, hasta eso pierde y tiene que empezar de cero. Queda sin nombre. Cuando uno es desplazado, pierde hasta la identidad. La casa, su familia, sus cosas, su finca, lo que se trabajó allá en el campo. Todo se pierde. Hasta la dignidad se pierde²¹³.

Frecuentemente, las mujeres quedan solas sin su compañero, lo cual cambia la configuración de su estructura sexual y familiar. Son en su mayoría familias matriarcales, donde un hombre permanente es ausente, literal y metafóricamente. Hay una ausencia total de educación sexual o de control de la natalidad, las mujeres tienen varios compañeros sexuales, de tal suerte que nos encontramos con un alto porcentaje de niños por familia. Las mujeres son madres a muy temprana edad y son las abuelas, muy jóvenes también, que terminan cuidando los niños de estas muchachas. Es el caso de María Adelaida, quien tiene 22 años y ya tiene 5 hijos, de padres diferentes e incorpóreos.

Por último, su propia representación física cambia: su vestuario, la moda, el peinado se transforman al adaptarse al habitar este nuevo espacio. Aunque muchas mujeres se visten igual que en el Pacífico, la urbe les impone nuevos códigos vestimentarios, más adaptados al cemento y a los embates del transporte público.

Así, con nuevos códigos y nuevas culturas, se va recreando la identidad y la subjetividad de estas desterradas del Pacífico.

²¹³ *Ibíd.*

7.4.2 Análisis técnico de la obra

Al igual que con las 7 piezas que constituyen el *corpus* artístico de esta tesis doctoral, examinaremos la obra propuesta con base a los criterios de análisis encontrados.

- **La obra elegida**

“Girasoles”²¹⁴

- **Público original para el cual fue creada la obra**

Los habitantes del barrio Comuneros II, los estudiantes y profesores de la Universidad del Valle y de la Universidad Autónoma de Occidente de la ciudad de Cali, Colombia.

- **Fecha y lugar de la *première***

14 de marzo 2017, Parroquia “El Carmelo”, barrio Comuneros II.

- **Descripción de la trama**

La historia que quisimos contar es la de unas mujeres negras, víctimas de la violencia en Colombia. El tema fue el de las pérdidas. Al desplazarse por la violencia, las mujeres deben abandonar su casa y su territorio. Es la historia de dos desarros, de la pérdida de su lugar de origen y de la su hogar; es la historia de un éxodo, si se quiere doble pues en la quema lo vuelven a perder todo, pero con “un final feliz” pues consiguen metafóricamente una nueva casa al terminar la obra.

- **Escenas (o actos):**

La estructura narrativa fue la siguiente: abrimos la puesta en escena con el **Cuerpo vivo**, en una representación de la cotidianidad de las mujeres, un espacio idílico del campo colombiano, donde lavan ropa en el río, cocinan, cantan, juegan bingo, acompañadas del canto de los gallos al amanecer y de la música tradicional de la costa Pacífica.

Ese momento de paz se ve roto por un acontecimiento nefasto, violento, simbolizado por un hombre de negro, metáfora de todas las violencias del país, que da inicio a la sección del **Cuerpo invadido o apostemado**.

²¹⁴ La obra de danza “Girasoles” se encuentra en un CD adjunto a la tesis. Se recomienda ver la obra para una mejor comprensión de lo aquí expuesto.

El fragmento del **Cuerpo desplazado**, donde el terror las hace abandonar sus tierras, continúa la narración.

Le siguen los intensos relatos del incendio de la invasión en Cali, simbolizados por el **Cuerpo abrasado**.

Para terminar, se introduce nuevamente el **Cuerpo vivido**, en un círculo virtuoso de la esperanza, donde florece el árbol de la quema y las mujeres recuperan sus territorios perdidos. Se baila, se cuida a los niños y a las plantas. Se vuelve a sonreír.

- **Escenografía**

La obra inicia con el Cuerpo vivido, donde cada una está atareada en sus funciones: lavando ropa en palanganas, sacando oro con las bateas y reconstruyendo su casa con palas y palustres. Hay un primer elemento perturbador: una mujer cuelga una ropa blanca en un tendedero pero la ropa está ensangrentada. Las mujeres pasan por debajo de la ropa, su rostro se cubre con la tela enrojecida. Una forma de significar que la violencia, aunque taimada e imperceptible, siempre está presente en la cotidianidad del pueblo colombiano.

De entrada aparecen los dos elementos de la escenografía más importantes: la casa y el árbol. Una casa adornada con fotos que representan sus posesiones reales (ollas, decoración, equipo de sonido, juguetes de los niños, ropa), una casa que pierden una y otra vez y que es una metáfora de todas las demás pérdidas. La casa es un fuerte elemento simbólico que representa, en palabras suyas, todo por lo que han luchado y que siguen, hoy, anhelando vehementemente. Durante la obra, la desbaratan para llevarse sus partes en su éxodo, la reconstruyen como pueden y, al final de la obra, la recuperan cuando siembran unos intensos girasoles en lo que queda después del incendio, un solar en cenizas pero donde se puede (otra vez) volver a empezar.

El árbol fue otro elemento fundamental. El primer incendio en la invasión fue interceptado por un árbol, que se quemó entero pero que resistió a la fuerza de las llamas y protegió a la población. En escena, una mujer desplaza delicadamente y en varias oportunidades un árbol-libro de cartón que diseñamos para la obra, pasando sus páginas, que encarnan cada uno de los momentos de las vidas de estas mujeres representados en escena. El árbol de la quema florecerá al final, cuando se recupera la esperanza y las mujeres bailan al son de sus propias danzas.

Un hombre de negro irrumpe por primera vez en el escenario, lleva consigo un aerosol, con el que marca la casa con las siglas AUC, acrónimo de las Autodefensas Unidas de Colombia, una firma que en Colombia evoca el horror, la sangre, el dolor, el fuego, las

desapariciones provocados por los paramilitares. Lleva puestas unas botas negras “pantaneras”, otro símbolo inequívoco de violencia para cualquier que haya habitado este país en los últimos 50 años.

La cuerda de la vida fue otra pieza relevante. Una cuerda que atraviesa de par en par el escenario simboliza el camino que deben recorrer las mujeres al verse obligadas a desplazarse. Unas lo hacen abatidas, a gatas, agarradas desesperadas a la cuerda, otras están heridas, asustadas, algunas están enfermas. Otras no dan una sola mirada a lo que irremediablemente están dejando atrás. Unas van pesadas, otras impulsadas por la agilidad que provoca el miedo. Las hay también que rezan, perplejas, interpellando a Dios ante tanta injusticia.

El hombre de negro surge por segunda vez durante el fragmento del Cuerpo desplazado. Una voz en *off* amenaza a la población con que deben abandonar el pueblo en 24 horas, mientras el hombre de negro les tira a las víctimas unos papeles con órdenes más explícitas: “¡Todo hijueputa a la una en la plaza!”; “Tienen 24 horas para largarse (sic)”; “¡Muerte a los sapos!”. Estas frases, reales, fueron encontradas en las fotos de los pueblos colombianos asediados por los paramilitares y la guerrilla.

Por último, diseñamos una pieza con cintas de colores ocres y amarillos para simbolizar las llamas del incendio y su errático desplazar, una pieza que el hombre de negro lleva consigo en su última aparición, con la que cubre alternativamente el árbol de la quema y la casa.

- **Música y estilos**

Fueron tocadas en vivo músicas y cantos tradicionales del Pacífico colombiano a través de improvisaciones en el escenario con los instrumentos.

También fueron integrados otros artistas en la puesta en escena, en función de lo que queríamos significar:

- “The storm”: Armand Amar
- “Im Ha’ita Ro’ech”: Idan Rachel Project
- “Mongolia”: Armand Amar
- “Dormíte”: Marta Gómez
- “Festejo peruano”: Eva Ayllon

De suma importancia fueron los paisajes sonoros que ambientaron todos los cuadros de la obra. El ambiente de campo y del río que corre predominó en el Cuerpo vivido, mientras

que los gritos y explosiones marcan la entrada del Cuerpo apostemado. El Cuerpo desplazado inicia con otros bombazos y las amenazas de los paramilitares, mientras el tic-tac obsesivo de un reloj les recuerda a las víctimas el plazo que los delincuentes les han impuesto para dejarles su tierra. La voz en *off* cambia, para dar unos datos estadísticos, escalofrantes, una voz metálica que cuenta desprendida una de las historias más tristes de este país: la de los refugiados internos. El Cuerpo abrasado se consume bajo el crepitar de las llamas, el llanto de los niños y el ladrido desesperado de unos perros, sonidos que se escuchan de fondo.

- **Instrumentos**

Músicos en vivo: percusión originaria del Pacífico, marimba, cununos, guasá.

- **Movimientos o estilos de danza**

Contemporánea, africana, jazz, danza folklórica colombiana.

- **Bailarines**

- 12 mujeres de Playa Alta:

Rosalba Becerra

Mariela Bernal Botero

Darly Granja

Leidy Johana Guerrero

Luz María Hitaz

Alexandra Jaramillo Serna

Jessica Payán Quiñones

Darlin Quiñones

María Elcy Riascos

María S. Riascos

Diana Serna

Katherin Suarez Pito

- El hombre de negro: Claudia Marcela Estrada

- **El Colectivo artístico**

Coreografía y puesta en escena: Susanne Walter, Sara Johanna Arboleda Murillo

Diseño artístico y puesta en escena: Claudia Marcela Estrada García, Fulvia Carvajal Barbosa

Arte y escenografía: Marcela Tello Sánchez, Cristian Leal

Música y arreglos: Hugo Moreno

Cámara y Fotografía: David Páramo

Sonido: Angélica Rodas

Paisajes sonoros: Jorge Caicedo

Guion y Dirección: Alejandra Toro Calonje

- **Iluminación**

La iluminación se adaptó a cada momento significado en escena: el Cuerpo vivido fue cálido, mientras que la llegada del hombre de negro fue marcada con una ausencia de luz. El fragmento del Cuerpo apostemado fue arropado de luces azules y frías. El incendio fue simbolizado con una luz roja e intermitente. En sus testimonios, las mujeres insistían en lo hermoso que Tumaco se vuelve cuando los árboles florecen de amarillo. Todo, decían, se tiñe de ese color: el puerto, las calles, el ambiente. Quisimos pues utilizar este artilugio: la calidez retornó entonces con iluminación amarilla. La fiesta final fue marcada por unos rayos que chisporroteaban.

- **Vestuario**

Las mujeres llevaban una blusa blanca, abierta en la espalda, con unas lycras negras en la parte baja del cuerpo. Las blusas fueron diseñadas con esta apertura trasera por una razón: hay un momento en que el Cuerpo apostemado se desarrolla de espaldas al público. Queríamos atraer la atención sobre la espalda para enaltecer una hermosa parte del cuerpo femenino. El objeto no era significar que las mujeres le estuvieran “dando la espalda al problema”, no. Por el contrario, a través del trabajo coreográfico y corporal, quisimos honrar la valentía de las mujeres que son golpeadas por su marido, por sus hijos y deben levantar la cabeza y continuar. Se ornamentan, se maquillan para esconderlo y como pueden, lo enfrentan. Al final, este elemento cobró mucha fuerza pues todas esas espaldas femeninas en escena fue un momento cargado de gran sensualidad.

Al momento de iniciar el último fragmento de la obra, se pusieron sobre las lycras unas faldas con boleros coloridos, propias de la tradición folklórica colombiana, en una alegoría de la alegría reencontrada. Las mujeres bailaron descalzas, como se estila en danza africana y en danza folklórica colombiana.

El hombre de negro iba, como su nombre lo indica, de negro de pies a cabeza, con un pasamontañas que tapaba su rostro.

- **Humor**

No hubo ningún rasgo de humor voluntario en la obra.

- **Poesía**

Toda la obra es poesía pura: el árbol de la quema que florece en medio de las cenizas, los girasoles como alegoría del renacimiento, la ropa ensangrentada, los arrullos, la casa.

- **Personajes**

Las mujeres de Playa Alta, que representaban sus propias vidas.

Las dos niñas de Darly, como ellas mismas.

Una figura importante fue la del hombre de negro. Debía darles contrapeso a las protagonistas, ser el *alter ego* en términos dramáticos, el “oponente” que aparece cuando menos lo esperas. Este personaje encarna todas las violencias que ha sufrido el pueblo colombiano. Todos los perpetradores se encuentran en él sintetizados.

- **Diálogos (o lenguaje hablado)**

No hubo diálogos pero sí varios cantos propios del Pacífico colombiano. Empieza la función con un canto proveniente de la minería, que las mujeres entonan cuando extraen el oro, *meneando la batea: con la batea se é' minera, con la batea se lava la ropa, con la batea se saca el oro.*

Le sigue una composición del músico de la obra, cantada por todas las mujeres sobre fondo de marimba, con las entonaciones típicas de la costa pacífica colombiana: *Al río, al río voy a lavar, con mi bandeja en la mano, la ropa voy a lavar. (Bis)*

Mi caasa, mi casa vo' a construir. La madera de la selva pa' sobrevivir. (Bis)

Al final, las mujeres negras entonan un arrullo que cantan a sus hijos para hacerlos dormir, “Abuela Santana”, cantado *a capella* inicialmente por una de ellas.

- **Relación de la obra con el título**

El nombre de la obra, “Girasoles”, es un homenaje doble. Por un lado, a nuestro querido Paco Muñoz, del Instituto de la paz y los conflictos, quien siempre nos reunía en torno a una buena mesa y un cálido abrazo en su restaurante preferido de Granada, “Los Girasoles”. Por otro, es un reconocimiento a la valía de las mujeres de Playa Alta, quienes

son como un girasol: erguidas, se encuentran listas para enfrentar el mundo, por más doloroso que sea.

Este fue el texto que acompañó el programa de mano, con la explicación del nombre:

“Los girasoles buscan el sol con su cuerpo. Oscilan su tallo largo y recto, giran su cabeza, buscando repararse con su energía. Cuando cae la noche, su cuerpo se empequeñece. Se tuerce, se dobla, se quiebra. Lloro solitario en la oscuridad. Las mujeres de Playa Alta miran cómo, de nuevo, el sol se ha apagado en sus vidas.

Pero cuando amanezca de nuevo, ellas estarán ahí, firmes, esperándolo, ansiosa la mirada, intuyendo con su cuerpo lastimado y marcado por la guerra que ha llegado la hora de volver a empezar”.

Los girasoles que las mujeres siembran al final de la obra en el solar de su casa destruida son la metáfora de esta resurrección.

- **Espacio**

Tres espacios fueron empleados para las presentaciones: la capilla del barrio, y el auditorio 4 de la Universidad del Valle, para las dos primeras. La última presentación fue en la Universidad Autónoma de Cali. Se hizo un debate con el público al final de cada intervención.

- **Manejo de Imagen**

Diseñamos afiches para darle publicidad al evento, así como volantes y programas de mano. Nos invitaron a participar en un programa de radio y en un programa de televisión.

- **El conflicto puesto en escena**

El tema principal de esta historia es el de las pérdidas, pérdidas materiales, espirituales, corporales, que han sufrido las mujeres de Playa Alta. Una condición que, por desgracia, es universal para las víctimas en Colombia. Pero sobre todo, es la historia de su resiliencia, el relato de la pérdida sí, pero en clave de paz imperfecta.

7.4.3 Proceso de creación de la coreografía

La creación de la dramaturgia de “Girasoles” fue colegiada. Todos los miembros del Colectivo artístico contribuyeron en el proceso creativo. Empezamos con un trabajo conceptual, de varias semanas, donde una vez establecida la secuencia de la obra, pensamos en cada cuadro por separado para diseñar la propuesta dancística. Las dos

coreógrafas, en especial Susanne Walter, amiga y coreógrafa alemana, profesora y bailarina de danza contemporánea, fue la que puso en movimiento muchos de los conceptos que queríamos transmitir.

Pero como decíamos, fue un trabajo construido desde las voces de todos y cada uno de los miembros del Colectivo, todos amigos, donde tratamos de traspasar la narración oral y escrita conseguida en el relato a una narración corporal y dancística para la puesta en escena.

El Cuerpo apostemado fue creado pensado en un cuerpo femenino que es golpeado. ¿Cómo reacciona, cómo se tensa primero ante la agresión, para luego empequeñecerse aterrorizado? Las cachetadas le voltean la cara, los golpes zarandean los cuerpos, marionetas desarticuladas, los brazos cubren como pueden unos ya amoratados rostros, las injurias sacuden estas almas afligidas. Las mujeres tratan de escapar, de desplegar sus alas pero la fuerza oponente es mucho mayor, y las atrapa de vuelta, para regresarlas al regazo masculino. Tratan de liberar sus amarras, de desatarse, en vano. Ante la incompreensión, ante la impotencia, ante el dolor, solo queda el abrazo colectivo y la congregación femenina para la protección de las más pequeñas.

El Cuerpo desplazado quiere mostrar la desesperación (la desesperanza) de tener que abandonar su tierra si se quiere permanecer vivo. “¿Qué me llevo? ¿Qué cojo? ¿Para dónde voy?” Esas son las preguntas que articularon los movimientos de este cuadro. La impotencia, la rabia, la humillación, la resignación, el miedo, la angustia, el desarraigo, la incertidumbre, todos estos fueron los principales sentimientos que tratamos de plasmar. Luego, el desasosiego de un trasegar incierto, mientras las mujeres recorren la cuerda de la vida (“¿Y qué pasa con las minas antipersona que están sembradas a lo largo del camino? ¿Podremos llegar con mi mamá enferma? ¿Y mis hijos, soportarán el viaje? ¿Adónde llegaremos? ¿Qué será de nosotros? ¡Dios, dónde estás!”). Al fin, la desorientación, la extrañeza, el desespero, el aburrimiento. El hacinamiento en los nuevos espacios, el rechazo, el maltrato social, la penuria económica. La soledad y la fragilidad del desplazado que, a pesar de todo, trata de reconstruir su casita en un rincón. Una mujer queda sentada sola en el piso, la cabeza gacha, abrumada por la pérdida. Las otras vienen y la rodean, sentándose a su lado en la misma posición, dándole solidaria presencia, y se inicia así el Cuerpo abrasado.

Las mujeres se acuestan: el incendio empezó a las 5:30 de la mañana, cuando todos dormían. Al grito de “¡Se quema, se quema la invasión!”, ruedan por el piso y saltan. Empieza una frenética carrera contra las llamas, para tratar de salvar lo que se pueda. Los movimientos son rápidos, enloquecidos, para no quemarse, buscándole el lado al fuego. Los movimientos recrean el recorrido de las llamas: el fuego “subía de abajo a arriba”, en

espiral o en amplias bocanadas llevadas por el viento, nos contaron en sus testimonios. Mientras, las mujeres tratan de protegerse, ahogadas por el humo, tosiendo, los ojos llenos de lágrimas por la humareda. La angustia de ver su casa quemándose, desmoronándose irremediablemente bajo la candela, se va apoderando de ellas. Tratan de apagar el fuego como pueden, con baldes, con mangueras. Otras no hacen nada. No pueden. Paralizadas, miran desconsoladas e impotentes cómo el fuego devora sus vidas.

A estos momentos de extrema intensidad, le siguen tiempos de prolongada extrañeza. Todo está destruido, no queda nada en pie. Los movimientos son lentos, pesados. Ante la desolación de las llamas, el desconsuelo de las mujeres. Es el caos. La nada.

El círculo femenino se congrega de nuevo en torno al árbol calcinado. No ha quedado nada de la invasión. Es el limbo. Todo quedó en cenizas.

Una mujer se dirige hacia el público. Lo desafía con la mirada. Lo interpela. Le puede pasar a usted también, les grita en silencio. En medio de rezos implorantes a un Dios implacable, se deja caer por la tristeza. Es el inicio de Cuerpo vivido.

Ni el dulce canto de sus amigas, arrullando a sus bebés, ataviadas de coloridas faldas, la trae de vuelta. El cansancio, la desesperanza, la magnitud de la pérdida, un futuro cada vez más incierto pueden más. Las otras la rodean, cuidan a sus bebés, los miman, los acarician, ante su infinito abatimiento. Otra mujer entra en escena con girasoles, que reparte entre todas. Cada una lo siembra en la casa, tratando de volver empezar. Es el cuidado del otro, de la tierra, el cuidado de sí.

Nada saca a la mujer implorante de su tristeza. Sus niñas (las hijas verdaderas de la bailarina) entran al escenario. Solo su abrazo, el abrazo de sus hijos, le da la fuerza para levantarse de nuevo. Cuando sus hijas la recogen del piso, su cara se ilumina. Una amiga la viste delicadamente con la falda de colores. Y la mujer enfrenta con un canto *a capella* la crudeza del mundo que sabe la espera. Las otras se unen a ella entonando un aire festivo del Pacífico colombiano y vuelven a bailar.

Y la danza les gana el alma y el corazón. Al son de un alegre ritmo peruano, las mujeres de Playa Alta bailan sus danzas, mueven sus caderas, sonrían regocijadas. Y es al ritmo de la marimba, ese instrumento tan propio de la cultura del Pacífico, que invitamos al público a unirse a nosotros, y que terminamos todos bailando felices en escena.

7.4.4 Análisis conceptual de la obra: el camino hacia el empoderamiento pacifista

Quisiéramos iniciar esta sección con la mención de una crítica negativa —la única en realidad— que tuvo la obra, pues nos sirve para introducir la argumentación final de este

trabajo. Se trata de un espectador que intervino durante el conversatorio que iniciamos con el público al terminar la última presentación en la Universidad Autónoma.

Esta persona se identificó de entrada como bailarín y coreógrafo, pero sobre todo, como oriundo del Pacífico negro y como una víctima más del conflicto armado que, según sus propias palabras, ha puesto “carne en la guerra”. En efecto, afirmó haber perdido a varios familiares en el conflicto. El primer punto de su crítica consistía en considerar que la obra niega el contexto de la población afrodescendiente que ha sido objeto de la violencia. No cubre, para él, la mirada de las víctimas; la obra fue más un ejercicio para satisfacer el ego de la directora, desde su mirada (de la directora), sin que estuviera representada ni se reivindicara la visión de las mujeres. Basado en la autoridad que las tres dimensiones de su persona le conferían para saber y opinar sobre el tema, descalificó por completo la obra por considerar que la directora estaba respondiendo a sus inquietudes personales para resolver sus propios intereses, sin tener en cuenta las necesidades de las víctimas.

Lo que se infiere en primer término de esta intervención es que, contrariamente a él, la directora, una persona finalmente ajena al conflicto, que desconocía todo el sufrimiento de su población y su comunidad, no tenía ninguno de los atributos que le permitirían proponer una obra como “Girasoles”: no es coreógrafa, no es víctima, es blanca (y casi que podríamos inferir de este discurso, es “rica” o tiene un poder adquisitivo que él no). Sobran los epítetos para calificar esta intervención: un juicio sectario, machista, clasista... Habría entonces que ser “víctima, negro y pobre”, para tener la sensibilidad suficiente para proponer una hermosa narrativa danzada desde las víctimas como se hizo en este proceso. La directora no *tenía el derecho* de apropiarse del conflicto pues no lo había vivido en carne propia, según lo que podía estimar el espectador. Ante tales observaciones, solo nos queda darle la razón a Thompson (2009), quien recomendaba conocer de manera profunda las intenciones políticas de los autores de una puesta en escena, so pena de caer en apresuradas e infundadas apreciaciones, dejando detrás suyo un inequívoco y amargo sabor a injusticia e instrumentalización.

Por otro lado, la crítica provenía, además, del hecho que la puesta en escena no daba cuenta, para el espectador, de los actores que han generado la violencia: solo refleja a las víctimas, no a los victimarios, denunció. En realidad, el espectador reaccionó como una víctima más, de manera “epidérmica”, como alguien que hubiera querido que sus victimarios fueran denunciados, que la obra hubiera encontrado espacios para designar y nombrar a quienes les hicieron daño a él y a su familia y comunidad. Identificar a los victimarios como una forma de hacer justicia. “Nombrar la violencia no refleja únicamente luchas semánticas —refleja el punto en que el cuerpo de lenguaje resulta indiferenciable del cuerpo del mundo— el acto de nombrar constituye una expresión performativa” (Das,

2008, p. 146). Nombrar a (sus) victimarios le hubiera permitido quizás al espectador reconocer y llorar aquello que murió. Este hombre estaba reclamando la primera de las condiciones ya enunciadas que exigen las víctimas para iniciar su proceso de duelo —la verdad, “¿quiénes nos hicieron daño?”—, seguida de la justicia, la reparación y la garantía de no repetición. En su emoción, este espectador no reconoció que en la obra sí se nombra a *uno* de los victimarios del conflicto armado, es decir los paramilitares de las Autodefensas Gaitanistas de Colombia, en la figura del hombre de negro. Fue una decisión de la directora para la puesta en escena el nombrar *solo a uno* de los múltiples perpetradores como una metáfora genérica de la violencia en Colombia. Fue una decisión de la directora el darle prioridad al discurso de las víctimas y no al de los victimarios. Pues el efecto de la violencia, en ellas, es finalmente el mismo, cualquiera sea su origen. No importa que se hable de las FARC, de los militares, de la Policía, de la delincuencia común, de los narcotraficantes, del ELN, y del largo etcétera de generadores de violencia en Colombia, las consecuencias son igualmente traumáticas para las víctimas. Como dijeron después las mujeres de Playa Alta, enfadadas ante el comentario del espectador, “Nosotros ni siquiera sabíamos a qué grupo pertenecían”; “si te apuntan con un revólver, y te dicen que debés abandonar tu tierra en las próximas 24 horas, no te ponés a preguntar de qué grupo son”.

La indignación de las mujeres de Playa Alta a nuestro airado espectador nos conduce a cuestionarnos sobre el estatus de víctima, y por consecuente, al rol del arte en el proceso de subjetivación de los que han sufrido los embates de la violencia. ¿Es acaso ser víctima una condición permanente, de la cual el cuerpo herido no se extrae jamás? ¿Qué beneficios, o por el contrario, lastres, conlleva ser portador de esa etiqueta social? Colmenares se cuestiona sobre la representación social de las víctimas y estima que “uno no es solamente víctima, no es solamente alguien que ha perdido todo” (Colmenares, en Cyrulnik *et ál.*, 2006, p. 82). Va en el mismo sentido que Cyrulnik, quien afirma:

Él es alguien distinto a su desgracia; tuvo una desgracia, tuvo un traumatismo, pero no está reducido a su traumatismo, él es alguien distinto a su traumatismo. Es allí donde se requiere darle la palabra y explotar toda esa parte sana de su personalidad que puede a veces estar hipertrofiada para combatir la desgracia de lo que recibió (p. 52).

Para el espectador airado, las mujeres en escena *son y siguen siendo víctimas*. Extraerse de esa condición negaría todo el sentido del sufrimiento, del sacrificio, del dolor.

Así la mayoría de las teorías tradicionales han abordado y perpetuado el duelo desde esta perspectiva de victimización del sobreviviente, lo cual convierte a estos individuos en sujetos pasivos e indefensos frente a una experiencia que no pueden controlar. El individuo doliente entraría en un proceso anímico, que además de inevitable, sería poco lo que podría hacer para conducirse en él, salvo la espera paciente de un tiempo que le

facilitaría reconducir su vida y aprender a vivir en un mundo que ahora se presenta además de hostil completamente transformado (Martínez, 2015, p. 79).

Las mujeres de Playa Alta negaron irritadas esas acusaciones, afirmando sí sentirse representadas en la obra y asegurando que el ejercicio de la danza les había ayudado en su proceso de duelo al darles elementos para encarar la vida de una manera distinta. “No queremos seguir siendo víctimas toda la vida, queremos poder pasar la página”, fue su emotiva reivindicación. En efecto, hemos afirmado aquí que la necesidad de asumirse como víctima puede amainarse mediando procesos artísticos. No que se deje de ser víctima, no, no que el horror y la barbarie puedan negarse o deban olvidarse. Las cicatrices de la violencia quedarán en el cuerpo, el alma y la memoria, para siempre. No se borrará el dolor completamente, ni se colmará el vacío de la ausencia. Solo que ese proceso se puede vivir más serenamente gracias al arte.

Se asume que el arte tiene un rol en el presente, se entiende como una forma protectora que permite que la gente tolere el sufrimiento a pesar (de lo que haya vivido). No que se vuelvan inmune a él, solo que tengan la energía para continuar resistiendo. La danza no como opiáceo sino como fuente de alimento (Thompson, 2009, p. 2).

Así lo expresó emocionada Jessica, una de las mujeres de Playa Alta, con sus propias palabras, después de la presentación de la Universidad del Valle:

[...] la danza sale de nuestra sangre, eso viene hecha de nuestra sangre, no es porque uno la monte sino porque nos da. Nos da bailar, nos da gritar, nos da actuar, nos da gozar. Y sí, somos desplazadas, pero estamos viviendo. ¡El desplazamiento para afuera y el vivir para adentro!

Pilar Restrepo, dramaturga del Teatro “La Máscara”, quien perdió a varios de sus hermanos en la guerra sucia vivida en Colombia²¹⁵, lo expresa de esta manera: “Es muy difícil dejar de ser víctima a pesar de la reparación que se le haga. Pero sí hay un sentimiento de resistencia para que eso no siga pasando, una resistencia de la memoria. [...] No creo que el teatro pueda cambiar la sociedad; pero por lo menos cuestionarla, sí”.

Acá el concepto de *affect* de Thompson, desarrollado en el capítulo 4, tiene toda su validez. No como efecto, sino como algo que perdura más allá de la propia presentación. Primero, para nuestro molesto espectador. Recordemos, el miedo, el abatimiento, la envidia y la desesperanza, son todos *affects* (Thompson, 2009, p. 135). El dolor, o de

²¹⁵ Entrevista a Pilar Restrepo y Gabriel Uribe, Dramaturga y Director de la obra *El grito de Antígona vrs la nuda vida*, Teatro “La Máscara”, realizada por la autora el 4 de noviembre de 2014. Se encuentra en totalidad en los Anexos, página 64.

manera más extensiva, el sufrimiento humano, lo son también. Pues en realidad, nuestro espectador reaccionó como lo hizo *porque la obra lo tocó*. Porque él, coreógrafo, negro, oriundo del Pacífico, víctima, no fue capaz de proponer lo que la directora pudo crear. Porque “Girasoles” identifica preguntas esenciales para el post-conflicto. Porque es una obra donde la belleza es fundamental. Jacques Rancière lo plantea con suma claridad: “Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia, devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento” (2010, p. 14).

Y en segundo lugar, claro, rescataremos la importancia de los *affects* para las mujeres.

7.4.4.1 Las mujeres de Playa Alta y sus *affects*

Unas semanas después de las presentaciones realizamos una serie de entrevistas individuales a las mujeres de Playa Alta, buscando verificar nuestras hipótesis. Se les hicieron las mismas preguntas a todas:

- ¿Fue importante para ti contar tu historia?
- ¿Qué ocurrió durante los talleres...
 - ¿Con tu cuerpo?
 - ¿Con tu autoestima?
- ¿Qué efecto tuvo este proceso...
 - ¿En ti?
 - ¿En las otras mujeres?
 - ¿En los espectadores?
- ¿Qué es el duelo?
- ¿La danza te ha ayudado a hacer el duelo de tus pérdidas o a sanar?
- ¿Qué te aportó la danza?
- ¿Algo se transformó en nuestras vidas después de las presentaciones?
- ¿Crees que hemos ayudado a construir paz con estos talleres?

Nos pareció pertinente para los objetivos de esta investigación analizar los resultados desde la mirada de la Investigación para la paz. Proponemos entonces unas categorías que hemos extraído de las teorías del empoderamiento pacifista y la paz imperfecta que, creemos, pueden ser problematizadas a la luz del concepto de *affect* introducido por Thompson. Las hemos clasificado con respecto al ámbito *del ser* donde creemos que intervienen: hacia afuera (o hacia el otro), y hacia adentro, hacia su propia construcción de sí.

Hacia afuera: fortalecer el tejido social; transformar su entorno; generar armonía y bienestar; promover la reconciliación; provocar solidaridad; instar a la cooperación; interpelar. Hacia adentro: transformarse; generar capacidades creativas; empoderarse.

A manera de resumen, traemos aquí las principales opiniones de las mujeres. Los testimonios fueron editados en un ejercicio ontológico y reagrupados en las categorías de análisis propuestas²¹⁶. En éstas, sus palabras, donde respetamos sus giros idiomáticos y modismos, encontramos claras expresiones de empoderamiento pacifista.

Fortalecer el tejido social:

“Diana: Este proceso me ayudó a conocer más las muchachas, a compartir más con ellas, sus vivencias, a tener una mejor convivencia al compartir, porque pues sí compartía cosas con ellas pero no tan a fondo como ahorita.

María Elcy: Al comienzo a mí me daba como pena contar la historia, hablar de lo que había pasado, pero igual ya uno se va metiendo en el cuento, uno se va mezclando con todo. Nuestras compañeras le dan a uno más fuerza, más ánimo, uno se siente con más valor de lo que está haciendo.

Transformar su entorno:

Diana: (me dio algo) qué compartir, los talleres todos los lunes, que compartíamos las enseñanzas, que a cada una le ha pasado, el compartir más, el aprender de los profesores. Sí, a cambiar sí. Hasta en las propias casas de cada uno. A cambiar las formas de pensar, porque pues la paz comienza desde la casa de uno, desde sus propios conflictos. A tener más solidaridad, a compartir, a ser tolerantes, que nos falta bastante, a tener tolerancia.

Darly: Pues no parecíamos las mismas. Éramos como otras y todo eso.

Generar armonía y bienestar:

Diana: Más alegría. Ya no están toda hora ahí pensando en la quema, como tristes por lo que les pasó, por el desplazamiento, no. (Están) como más alegres, como más viviendo, saliendo adelante.

Darlin: Pues ha ayudado porque nos sentimos alegres, bailamos, nos sentimos contentos.

Darly: Fue algo muy bonito. Para mí sí ayuda a generar acciones de paz, por lo que uno... Por ejemplo, el ejemplo que dimos ahí pues, que primero era como una parte de dolor y después fue de alegría, nos ayuda a superar las cosas que vivimos y dejarlas atrás.

Promover la reconciliación:

Diana: Con mi hija también porque a pesar de que con mi hija no tenía una buena comunicación, me ha servido bastante compartir más con ella.

²¹⁶ Estas entrevistas hacen parte de unos de los videos que acompañan la tesis doctoral.

Luz María: Pues en mi hogar no tenía como esa convivencia, y ahora sí ya hay mejor convivencia, más comprensión, y alegría. Armonía, hay mucha. Entonces me aportó mucho.

Jessica: Bastante cambio. Sí porque hay unas que antes eran muy “picadas”²¹⁷, y ahora son muy amables.

Provocar solidaridad:

Alexandra: Entonces de eso se trata, de que las demás personas lo conozcan, conozcan el dolor, para que así mismo lo ayuden y sea diferente.

María Elcy: Nosotras en la casa no teníamos un espacio para conocernos, y uno conocerse con otras personas y ayudarnos mutuamente ya es un avance de proceso de paz.

Mariela: se creó como el grupito que se quiere ayudar, que quieren salir adelante todas.

Instar a la cooperación:

Mariela: me ayudaron. Ellas me decían no, toca esto, aquello. Jessica se reía pero quería que yo bailara como ella, ella misma me hacía mover. No, muy bien, yo las sentí muy cercanas y con deseos de colaborar porque pues ellas sabían que yo no sabía moverme. Pero estaban muy atentas, realmente me colaboraron, me ayudaron, y hasta me enseñaron los pasitos.

Interpelar:

Alexandra: esos son momentos que a uno le causan sentimiento, esa emoción... Entonces claro, se ve en los espectadores que lo que queríamos mostrar se vio reflejado en ellos.

Darly: eso de desplazamiento, pues cuando uno lo vive y muchas personas lo han vivido, entonces esas personas... Así sea que usted no lo ha vivido, usted se impacta al ver una cosa de esas.

Rosalba: me importó que me miraran (sic). Porque siempre la gente lo fue viendo a uno, y quedaron sorprendidos, cómo uno iba haciendo las cosas y todo.

Luz María: claro, porque pues antes, o todavía puede existir... porque hay hombres muy violentos, por lo menos en los hogares con las parejas, las golpean, las maltratan física o verbalmente, pero ahora que ya han conocido nuestra historia, espero que les sirva de ejemplo y que ya no golpeen más, no haya más maltrato contra la mujer.

Transformarse:

Alexandra: Demasiadas cosas, porque comencé... O sea, uno en la casa, en lo cotidiano, uno se estresa demasiado, y acá en cambio uno se libera, se desestresa, y el cuerpo empieza a descubrir, a experimentar cosas, o sea movimientos que uno nunca ha hecho

²¹⁷ Soberbias, en lenguaje coloquial.

entonces se expresa de una mejor manera, empieza a mostrar sus emociones. O sea, el cuerpo se libera a expresar, entonces ha sido muy bueno. ¿Qué efecto? Pues un efecto muy positivo porque uno se conoce su cuerpo, conoce además personas. O sea, uno aprende a relacionarse. Y sube el autoestima, la confianza en uno mismo, a creer en que “sí puedo hacer eso”, en que “sí lo lograré”, en algo que no es normal para uno. Entonces es un efecto muy positivo en relación hacia uno mismo, en la familia, en su hogar, entonces uno se conoce, se autoconoce. Entonces sí, ha sido un efecto muy bueno.

Diana: Sí, he estado como más alegre y a tener como más paciencia, más calma porque sí soy como un poquito acelerada. O sea, a mis hijos los estreso en mi casa. Entonces, ya controlo un poquito más eso. Es más fácil de sobrellevar sus dolores, sus angustias que uno lleva con la danza. Porque en la primera presentación salí así como frías las manos, que las compañeras las tocaban y estaba helada, entonces tenía como ese nerviosito, porque nunca había... O sea, a mí ni en el colegio me gustaba pararme a exponer, siempre sacaba 1. Y ya en la segunda presentación me dieron sí nervios pero normal, ya no estaba así con las manitos heladas, no. Ya no sentí como tanto susto.

Luz María: Pues la danza me aportó mucho, en mi hogar, en mi cuerpo, porque pues lo tenía digamos prácticamente pegado, y ahora con la danza ya lo siento libre, suelto, ¿sí? Alegre.

Darlin: por un lado nos divertimos mucho. Pues los conocimos a ustedes, que nosotros no los conocíamos a ustedes, señoritas. A Claudia, tampoco la conocíamos, y tuvimos el valor de conocerla. Entonces, nos sentimos bien. Ah sí, la danza sí, porque lo que nosotros sufrimos es una cosa muy dolorosa. O sea, uno oscurecer con su casita y amanecer sin ella es una cosa muy dolorosa, muy triste. Entonces llegaron ustedes en el momento a alegrarnos la vida a uno, entonces siempre es algo muy importante. Nos conmovimos mucho. (...) Pues yo creo que sí, sí hemos logrado eso, sentir paz. Porque en ese momento, uno se olvida todo lo que uno ha vivido, Alejandra, uno se olvida en ese momento todo lo que uno ha pasado. Entonces uno en ese momento o siente mucha paz.

Jessica: Pues a mí me cambió muchas cosas, porque yo antes no me divertía ni nada y ahora sí lo hago. Yo antes no reía así como ahora, ahora río más. Me siento más alegre ahora. **(Alejandra: ¿Fue importante que pasaran en la radio?)** Ay, importantísimo, hija. Eso fue muy divertido. Ay, a mí me gustó, yo quisiera ir allá otra vez. Ay sí, la danza me ha ayudado bastante. Porque antes yo era triste, y ahorita la danza me da como un, cómo se dice, como que me ha como movido el cuerpo, porque yo antes no bailaba y ahorita sí ya bailo. Imagínese que la danza es lo mejor que hicimos. Me gustó también la danza, me conmovió mucho. (...) que después de la tristeza ya viene la alegría porque uno sufrió bastante. Entonces, yo creo que eso sí debe ser una cosa que mueve a la persona y sentir la paz.

Leidy: Entonces es una experiencia muy hermosa porque acá yo vengo, yo me distraigo un rato, no me pongo a pensar de los hijos, de la casa, pues algo que ya estoy acá y pues me divierto, me distraigo un rato. ¿Con mi autoestima? Sí, me la ha subido bastante, porque antes tenía la autoestima muy baja. Sí, a veces yo quería hacer algo, y yo le decía a mi esposo y él después me decía todo lo contrario, y pues, yo volvía y quedaba así. Y no, entonces pues, ahora sí me ha subido bastante la autoestima. Pues, yo digo que el duelo es como proponerse lo que uno quiere, pues darse conocer, que la gente lo conozca, lo que uno vivió. Con el temor o la pena, uno pues lo deja al lado. (...) porque a pesar de que uno baila, todo lo que uno vivió, la amargura, se olvida en ese momento y uno lo que vive es alegría y solamente piensa en las cosas malas, dejarlas atrás y seguir con su vida.

Darly: Para mí es muy importante por lo que uno se desahoga, le quitan pues los cargos que tiene, lo que tiene aquí, y es mucho mejor así. Porque uno queda ya aliviado de tantas culpas, de tanto sufrimiento. Me liberé de muchas cosas, de mucha tristeza, de muchas cosas atrás que pasaron que uno poco a poco las va olvidando. Me ha mejorado mucho. En la parte espiritual, en la parte de la autoestima, en la alegría, todo, sí, me ha ayudado mucho.

Rosalba: Pues mi cuerpo, me pareció bien. Un poquito maltratado. Y otro día salía pues mejor, otro día mal, porque a veces le dolía a uno el cuerpo de tanto correr para allá, para acá, sudando. Y ya al tiempo, ya cuando uno ya se acostumbra, se va calmando todo, ya el cuerpo le va como volviendo otra vez, se sentía uno mejor. Cuando ya lo fueron ubicando a uno, ya el cuerpo le fue dando, entonces uno sentía como un alivio de todo lo que uno vivió en esa quema. (...) con esta danza ya uno fue cambiando el cuerpo, lo voy sintiendo mejor, ya el cuerpo se fue dando, alegre. Ahí uno va botando el miedo y va sintiendo más alivio. Uno conversando con la gente y dialogando, ya uno va sintiendo otra cosa y ya uno se va sintiendo mejor, ya el cuerpo le va volviendo bien porque ya uno va botando todo lo que siente adentro.

Mariela: lo que pasa es que uno no sabe cómo manejar el cuerpo, porque nunca le enseñaron. Y tú sabes que una institución religiosa a lo que menos le da interés es al cuerpo. (...) me pude meter a danzar que sin moverme como soy yo, me metí y las acompañé, pero yo sentí mucha alegría poderlas acompañar. Y estaba cada día más contenta del proceso, de verdad fue muy alegre. (...) me gustó mucho. ¡Hasta ganas me dieron de aprender! Pero me ayudó de verdad porque yo me sentía una con ellas. Y que yo estaba allí participando como una más, pero haciendo conjunto. No me sentí que yo era especial ahí, no, yo me sentí muy bien. Y yo creo que expresé lo que pude, con mi cuerpo. Hacer el duelo es poder salir de todo lo vivido con tristeza, con dolor, de una forma espontánea y lenta. Que no sea algo como con presión, no poderlo hacer muy espontáneamente. Ayudado sí, pero es salir de esa tristeza superando los momentos tan difíciles que tienen que pasar, entonces... Los duelos son muy interesantes, los duelos son

muy necesarios, y mientras no se haga, no se puede. Por ejemplo, cuando uno tiene un duelo de perder una persona querida, el llorar es lo mejor, poder exteriorizar lo que estás sintiendo, y que otro te ayude a superarlo es muy necesario. Y yo creo que en ellas también tuvieron que haber tenido una oportunidad de poder expresar su dolor, su tristeza, y vivirlo de una forma diferente.

Generar capacidades creativas:

Alexandra: Hay partes de mi cuerpo que yo pensé que no podía mover, porque yo no he sido muy bailarina como de pronto otras. Entonces cosas que descubrí de mí misma que podía hacer, y expresar más que todo sentimientos en diferentes partes, qué es la alegría, otra la tristeza, entonces claro la danza eso, refleja los sentimientos, lo que uno siente, lo que uno vive en el momento entonces uno lo refleja a través. No necesariamente tiene que tener odio para expresarlo, o tener rabia para expresarla, sino que con el movimiento uno... O sea, los movimientos hablan más que mil palabras.

Diana: En los movimientos que aprendí pues porque no sabía cómo bailar y hacer esas cosas, no soy como creativa para eso, pero sí aprendí en el baile un poquito, fíjate que mis rodillitas no me dejan. Pero sí, sí aprendí, me gustó mucho y aprende uno a transmitir como ciertas emociones a través del baile.

Darlin: para mí sí ha sido muy importante porque aprendí cosas que yo no sabía, entonces para mí siempre es importante eso.

Rosalba: A mí no me había tocado bailar la “lanza” (sic), pero ahí me tocó. Y hacer las imágenes, despaciecito, mirando como lentamente, todo eso lo fue a uno cambiando. Y me sentí bien, gracias a Dios.

Mariela: Para mí ha sido muy gratificante, porque yo cuando llegué eso era lo que quería lograr, poder que ellas exteriorizaran todo lo que habían vivido. Pero no tenía métodos. Llegaste tú en el momento más preciso, más oportuno no había podido ser. Entonces tú lograste muchísimas cosas porque tenías un método muy bueno. Tanto antes con la explicación de cada una, con la novela o cuento que hicimos, y luego con la danza. Fue muy, muy, muy gratificante yo creo para ellas, y yo quedé muy contenta porque realmente pudieron expresar todo lo vivido con su dolor y con su alegría.

Empoderarse:

Jessica: Ah, pues nosotras fuimos desplazadas, pues algunas del Nariño, algunas partes del Nariño pues, como todo el mundo sabe pues, que fuimos desplazadas... Yo fui desplazada del Nariño, nos desplazamos con mi mamá de una parte que le dicen El Charco. Pues esta experiencia es... esto es para que todos cojamos experiencia pues, porque es algo que nos pasó y ya sufrimos entonces tenemos que vivir ahora el presente, ya pasamos el pasado, tenemos que vivir el presente.

Alexandra: Claro, con la danza uno expresa todo eso. Uno no necesita, como yo digo... O sea, uno se libera. Se libera a sentir, a expresar, porque pues cada una vive sus problemas, sus cosas. Pues yo he tenido mis problemas, mis cosas que me han tratado de ponerme ahí, de tirarme al piso, pero pues uno sigue adelante y uno como sea se para, porque esa es la idea, caerse y pararse. Entonces eso es lo que yo digo. Y a través de la danza eso es una forma de comunicarse, de comunicar a los demás lo que uno siente.

Luz María: Pues durante los talleres yo me he sentido como con más ánimo, porque a pesar de lo que pasó estaba muy triste, el cuerpo estaba muy sólido. Y pues ahora ya lo siendo balsudo, me siento libre, estoy contenta, ¿sí? Pues mi autoestima estaba por el piso. Pero a pesar de los talleres, todo lo que he vivido, pues uf, ahora me siento contenta, ya me siento alegre, ¿sí? **(Alejandra: ¿Y fue importante pasar en la tele?)** Claro, me gustó, me encantó mucho. Y pues, también para que algunas personas que no me hayan visto pues ya me miraron y pues ya saben mi historia, ¿sí? Pues el duelo fue como enfrentarme ahora a la realidad, porque pues antes viví algo terrible y ahora pues he vivido algo nuevo con lo de la danza, las presentaciones que hicimos, que estuvimos ante el público, porque pues antes no lo había hecho y ahora sí ya lo hice.

María Elcy: Para mí fue muy importante porque me recordaba prácticamente mi infancia. Porque en el momento en que salí desplazada dejé todo lo que tenía, mis cosas, y ya uno adaptarse a otro lugar es muy difícil. Entonces creo que sí. Pues actualmente me siento como aliviada, porque uno a través de eso como que se libera. Entonces ahorita me siento con más ganas de seguir adelante, de seguir haciendo lo que estamos haciendo, o sea de meterle más ganas a todo. Nosotras también, como bailarinas nos sentimos bien, y creo que sí, le gustó mucho a los espectadores. (...) de luchar, y de que hagamos cuenta de que lo que pasó nunca pasó. Yo pienso que el duelo es querer hacer algo y que tú veas que sí lo puedes hacer, y meterle ganas a lo que estás haciendo, y meterle ánimo y fuerza, salir adelante y ganar la batalla.

Jessica: No, pues a mí me impactó bastante porque para mí fue muy interesante el proyecto que hicimos. Sí, y con eso podemos salir más adelante, pues más adelante podemos hacer otras cosas, entonces, me impactó bastante. Yo quisiera salir adelante, entonces eso me conmueve, me hace aspirar a más cosas.

(Alejandra: ¿Darly, y qué ocurrió con tu autoestima?) Darly: Subió mucho, porque estaba muy baja. Subió demasiado.

Mariela: Mientras uno pueda entender la situación que vivió y superarla, tiene que entender que es posible también que la paz es salir de un dolor para entrar en una situación más plena, más alegre, más igualitaria.

Leidy: Pues un impacto muy hermoso porque nunca había hecho nada de esto, y yo era muy penosa, muy penosa, muy nerviosa. Entonces yo a veces buscaba la forma de hacer algo pero después no, la pena me retrocedía, y siempre quedaba en la misma parte. Y

cómo decir, era cero en el mundo. Ya me valoro a mí misma. Pues no cambiar con mi esposo ni con mis hijos, seguiré siendo la misma, pero ya ir avanzando de lo que antes no era, que todo me escondía. Ahora ya salir adelante. **(Alejandra: ¿Ya no eres un cero?)** No, ya no”.

Las situaciones implícitas en cada una de las categorías propuestas fueron plenamente identificadas en los testimonios. Encontramos que estas acciones tienen una incidencia real en el ser, en la reconstrucción subjetiva de las mujeres de Playa Alta después del traumatismo sufrido.

En palabras de Mourad Merzouki,

Con la experiencia que tuve con los bailarines brasileiros lo vimos muy claramente. Sentimos cómo la danza los ayudó y les permitió sobrellevar esas realidades cotidianas con respecto a sus familias, al lugar de donde nacieron, crecieron. La danza les dio una esperanza y les brindó la confianza y el deseo de asumirse para ver el mundo de manera positiva. Cuando uno se siente bien, cuando uno cree en su danza, en su movimiento, tienes ganas de compartirlo y, cuando te levantas por la mañana, te aporta una energía que todos los seres humanos necesitamos. Si vas a trabajar diciéndote: no soy bonito, no soy bueno, no soy tal cosa, no soy tal otra, pues no haces nada. Estos bailarines brasileiros se sentían hermosos en su danza. En ese contexto que tienen que vivir cotidianamente, el hecho de tener esa sensación, ese sentimiento, de alguna manera los protege. Eran jóvenes bailarines muy frágiles, en muchos niveles. Hoy me doy cuenta de que muchos han construido su vida, formado sus familias, algunos hablan francés o inglés. Puedo decir que la danza los ayudó enormemente, por supuesto, pero para otros claramente los salvó²¹⁸.

Por otro lado, varios elementos ayudaron en este proceso de empoderamiento pacifista.

Cada una de las mujeres fue hermosamente maquillada en todas las presentaciones, y en los camerinos, frente a la viva iluminación de unos bombillos enmarcando los espejos, eran las verdaderas estrellas de la noche. El proceso de grabación y registro audiovisual permanente también confortó el aumento de una autoestima herida. Saberse fotografiadas, filmadas, por tantas cámaras al tiempo, fue para ellas sinónimo de orgullo. De igual manera fue muy gratificante sentir que “las miraban”, como dicen ellas, que vino tanto público a verlas, a hacerles preguntas, a interesarse *por ellas*. Tuvimos además la suerte de ser invitadas a participar en un programa de radio y en un programa de televisión. ¿Qué mayor acontecimiento en sus vidas que pasar en la televisión o en la

²¹⁸ Entrevista a Mourad Merzouki.

radio? Claro, todos sus familiares vieron el programa y en el barrio ganaron fama por ser “las que estuvieron en la tele”. En el barrio, donde ya las conocían por los afiches promocionando la obra, donde aparecía el rostro de cada una.

Otro aspecto fundamental para el empoderamiento de estas mujeres fue que en la presentación de la Universidad Autónoma de Occidente les remuneraron por su trabajo. Conseguimos que a cada una le dieran 100.000 pesos (30 euros aproximadamente), una cantidad pequeña para esta universidad privada pero inconcebible para ellas ante la enormidad de sus precariedades. Además, ahí nos presentamos en el marco de la celebración del Día internacional de la danza, con otro grupo de danza contemporánea. Las mujeres de Playa Alta, al igual que ellos, eran *bailarinas*.

Por último, un momento muy relevante, por el cual sentimos un especial orgullo, fue las posibilidades que se abrieron con el SENA, el Servicio nacional de Aprendizaje. El SENA es una entidad estatal, que brinda educación gratuita a personas vulnerables en Colombia. Un asistente a la obra nos contactó después y nos propuso ponernos en contacto con una funcionaria del SENA, que pertenece a una unidad especial de víctimas de la violencia en Colombia. Organizamos una reunión en el barrio con las mujeres y la funcionaria. El propósito era mostrarles las posibilidades de educación que ofrece el SENA, en función del nivel de escolaridad alcanzado: primaria o bachillerato. Y para nuestro inmenso agrado, todas (salvo dos de ellas que regresaban al Pacífico) se inscribieron a alguna formación: capacitación para aprender a cocinar, para hacer repostería, o un curso corto para aprender a hacer zapatos o modistería. Todas expresaron de alguna manera su deseo genuino de salir adelante, de progresar, de intentar extraerse de la miseria, explorando sus capacidades creativas. No ya solo por sus hijos. Por ellas. Como dijo Leidy en la entrevista final: “Yo antes era cero en el mundo. Ya no soy un cero”.

Todo esto logrado gracias al arte, a la escritura, a la danza. A aquello que ha emergido por lo que fue alcanzado por los participantes en la representación teatral y en el proceso que condujo a ella, que es del orden de *algo* que los hace sentirse orgullosos, vivos, felices. De ese intangible emocional que proveen los *affects*, más allá de la estética, más allá del efecto. “Participar en un proceso teatral rara vez [...] lleva a una sensación que pueda ser descrita acertadamente como *neutral*”, decía Thompson (2009, p. 150, la cursiva es original)²¹⁹. Estamos hablando del *affect*, o las respuestas corporales, las sensaciones y el placer estético que evidentemente sintieron las mujeres de Playa Alta al ser parte de esta puesta en escena. Los cambios profundos generados en ellas, las repercusiones emocionales, corporales, políticas que proporciona la exploración teórica y práctica de proyectos teatrales en escenarios de guerra y violencia. Esos espacios ínfimos e íntimos

²¹⁹ Texto original en inglés.

que la danza hizo vibrar en esta población vulnerada y marginalizada. El *affect*, o la actividad o energía para vivir que las hace querer progresar, el *affect* que involucra la emoción que sintieron durante la creación y presentación de la obra. Que regenera la capacidad de sorpresa y asombro. Que habla del estremecimiento producido por la belleza de la pérdida.

La belleza es entonces para Thompson un llamado a lo que está ausente. Como lo hemos denominado aquí, la presencia de la ausencia. Hacemos referencia a aquello que “refleja algo que fue, que ya no es, y que ahora es algo más que lo fue” (López-Aparicio, 2006, p. 7). Para Isidro López-Aparicio, la puesta en escena es la concreción visible de un instante que fue. A través de lo que el artista llama “contenedores de ausencia”, se representa aquello que ha dejado de existir como tal, momentos ya pasados pero que ahora viven, vibran, resuenan, en realidades distintas. Se vislumbran formas abiertas, que en su irrealidad y diversidad permiten establecer relaciones con el recuerdo, encontrando emotivos espacios de conexión con la memoria. Como lo que vivieron las mujeres de Playa Alta, cuando en el escenario sembraron los girasoles en lo que quedaba de su casa calcinada y abandonada, marcada e invadida, violada y destruida, recuperando así, simbólicamente, su territorio perdido y por siempre anhelado. Recuperando su cuerpo. O como cuando arrullan a sus bebés en escena, reviviendo ese momento mágico de la maternidad, recuperando el cuerpo perdido de sus hijos, ése cuerpo encarcelado, vicioso, desaparecido, muerto, que quisieran poder abrazar de nuevo. Exponiendo su fragilidad, que genera empatía y ternura y conecta con el otro. Que despierta la solidaridad, no la conmisericordia paternalista y asistencialista de nuestro airado espectador, sino un digno reconocimiento. Si hemos hablado tanto hasta ahora de la conexión con el otro, de la resonancia del bailarín con sus espectadores, no podemos dejar de lado este elemento fundacional de las artes escénicas que es el público. Recordemos que los *affects* también están ligados al poder del que se encuentra en escena para afectar, actuar, de sus capacidades corporales para comprometer y conectar. Y los espectadores lo expresaron claramente: se conmovieron, se rieron, muchos lloraron emocionados durante las presentaciones. Cuando los invitamos a bailar al final, muchos se unieron a nosotros en escena, en homenaje a la alegría de vivir, por el puro placer de compartir juntos los compases endiablados de la marimba del Pacífico.

Solo citaremos dos intervenciones del público que, estimamos, condensan bien cómo fue la conexión que las bailarinas de “Girasoles” establecieron con sus espectadores.

Señora 3: A mí me gusta el que no se necesitan las palabras para expresar la vida, no se necesitó. Ustedes expresaron todos los momentos desde estar viviendo en paz, después el momento de desplazamiento, y todo lo expresaban. Me pareció súper bonito, es muy

diciente, es muy claro y me gusta también el último, ese momento de celebración, o sea, no nos vamos a quedar siempre en el sufrimiento; ya que pasamos, vamos mucho más allá y es ese, todo ese camino lo expresan ustedes no solo en el cuerpo sino en el rostro, en todo lo que hicieron. De verdad, felicitaciones.

Señora 4: Yo les quiero decir que ayer las vi haciendo el ensayo y hoy me han dejado ustedes con la boca abierta, admirada. ¿Cómo han podido? Es que de verdad son ustedes actrices, son artistas de verdad, porque es que expresan con el cuerpo lo que viven y eso no hace falta ensayarlo mucho. Y hoy lo han mostrado ustedes la parte de mecer al bebé, esa parte es tan divina, tan bonita, tan maternal; esa ternura que ustedes expresan, es que parecen que tienen al bebé ahí, pero es que se meten ustedes, o sea, yo les felicito porque se meten de lleno en la vida de ustedes, en lo que han vivido y como se ve el duelo, diríamos, lo que han vivido y que termina en la resurrección, en la alegría y en todo eso. Cómo uno por la vida tiene que pasar así, las cosas buenas, menos buenas, que le pasan, pero superarlas que la vida sigue ¿no? De verdad que yo las felicito, de verdad yo ya las veo en un escenario grande.

7.4.4.2. El arte y su ritualidad

Antes de exponer las conclusiones y como parte de las argumentaciones que nos permiten su concreción propiciamos un diálogo entre dos profesionales de pensamientos opuestos: Ileana Diéguez, Doctora en Letras que trabaja sobre problemáticas del arte, la memoria, la violencia y el duelo, y Pamela Martínez, Doctora en Bellas Artes de la Universitat de Barcelona (Cum Laude)²²⁰ y artista visual chilena.

Diéguez (2013) se pregunta por las posibilidades de duelo que tienen los seres humanos cuando se les ha negado el derecho de recuperar el cuerpo perdido. No hay duelo posible sin cuerpo, afirma la autora. La recuperación emocional, espiritual, corporal es inconclusa si el doliente no pasa *primero* por la recuperación física del cadáver de su ser amado, y, — se entiende—, procede al ritual que sella oficialmente su muerte, es decir, el entierro. Los cuerpos que se traga la violencia, dejando numerosos huérfanos a su paso, esos cuerpos de los que solo va quedando una fantasmal presencia en el recuerdo de sus familiares, no descansan. Ni dejan descansar. Permanecerán por siempre en el limbo del horror, de una muerte no aceptada, incomprendida y por siempre dolorosa. Son cuerpos sin duelo.

En cuanto al arte, Diéguez le niega asimismo la posibilidad de sustituirse al cuerpo, o de facilitar procesos que atenúen el dolor de lo ausente.

De ninguna manera afirmo que el arte propicie un espacio real para los duelos. La imposibilidad del duelo pasa por las deudas de la justicia, por el olvido, la indiferencia, la

²²⁰ Para conocer más sobre la obra de Pamela Martínez, ver su página web: <https://www.pamelamartinezrod.com/>

impunidad y la carencia absoluta de ritos para aceptar y procesar la muerte. Pero dignificar el dolor, propiciar un lugar digno para los vestigios atesorados por los familiares, reunirlos en una ceremonia pública donde lo expuesto es mucho más que obra de arte y deviene — sin que sea la artista quien lo determine — ritual fúnebre, es quizás la única posibilidad de realizar actos de duelo en un contexto — que como tantos de este continente — no considera el sufrimiento, el dolor y la justicia como problemáticas primordiales de sus comunidades. Es propiciar, desde las configuraciones artísticas, *un lugar para llorar la muerte* (Diéguez, 2013, p. 237, la cursiva es original).

En otras palabras, generar un ritual dignificante del dolor y la pérdida. Alejándonos de Diéguez, coincidimos pues con Pamela Martínez, quien por su parte propone considerar al arte como “ritual de apaciguamiento y reintegración en la vida cotidiana de los vivos a través de lo estético” (Martínez, 2015, pp. 45-46).

[...] los rituales y el arte se relacionan siendo capaces de lograr la catarsis, el apaciguamiento emocional y una nueva postura del individuo frente a su propia vida, durante el proceso de duelo, mediante la reconstrucción de la memoria rota por el trauma de la pérdida por medio del lenguaje de lo estético (Martínez, 2015, p. 19).

Y coincidimos plenamente con Álvaro Restrepo, Director del Colegio del Cuerpo, cuando afirma:

El arte tiene la capacidad de llamar las cosas con otro nombre y de obligarnos a sentir las y a verlas con otros ojos. Yo pienso que cuando se hace con verdad y con fuerza, uno puede renombrar las cosas de otra manera. No se trata de estetizar el horror, porque yo creo que el horror está allí y no se puede hacer, pero yo sí creo mucho en la ritualización de la vida, creo que el ser humano necesita ceremonias, y si algo nos ha faltado en este país son ceremonias, nos ha faltado la capacidad del duelo. Aquí nos hemos vuelto de piedra, somos como una cebolla, una capa de dolor cubre otra y no hemos asumido con verdadera profundidad los dolores de los horrores que hemos vivido en este país y en este mundo. (...) Creo en el arte que invite al duelo, el arte que invite a detenernos, que invite a decir: ¿Qué pasa? ¿Por qué somos así? ¿Cómo podemos ser de otra manera? ¿Cómo podemos ser más humanos? (Restrepo, citando por Mondragón, 2011, p.41)²²¹.

“La participación en rituales, danzas y otras festividades era y sigue siendo vital para la salud de una comunidad [...], en una forma que va más allá de su habilidad para comunicar o tener efectos particulares” (Thompson, 2009, p. 124)²²². Lo que realizamos con las mujeres de Playa Alta fue exactamente eso: un ritual, un ritual que les permitiera, aunque fuera temporalmente, aliviar sus pérdidas. Un ritual artístico y danzado para emprender el

²²¹ Mondragón, M. (2011). Entrevista a Álvaro Restrepo, Director artístico de la Compañía Colegio del Cuerpo, revista “¡Danza Conmigo!” n° 7-8, oct 2011-feb 2012.

²²² Texto original en inglés.

duelo y reconciliarse con su propio cuerpo y, finalmente, con la sociedad. Propiciar, desde las configuraciones artísticas, un delicado lugar para llorar la muerte.

Uno de los logros más importantes de este proceso ritualista fue entonces que pudieran contar sus historias, amparadas por la ficcionalidad del protagonista. Una de las principales hipótesis de esta tesis, ya lo veíamos, radica en la necesidad ética y política de una apropiación narrativa del pasado de inhumanidad por parte de las víctimas. Para muchas mujeres, era la primera vez que verbalizaban sus dolores. Las mujeres de Playa Alta se reapropiaron de sus historias, íntimas, dolorosas, felices, de vida. Sus relatos, expresión pacífica de un profundo sentimiento de pérdida, les permitió asumir su pena como parte de la memoria. Pudieron verbalizar momentos de extrema violencia y horror. Lograron analizar también las circunstancias que hacen que alguien pueda escoger el camino de la violencia, tal como lo hizo Max, el protagonista del relato, y las irreparables consecuencias de esa decisión. Hicieron uso de la narración como un poderoso mecanismo para reconstruirse y reinventarse. Que ellas hablaran y la autora escribiera se convirtió en parte de ese ritual: algo que les brindaba seguridad y que nunca cuestionaron. Así, se fueron generando lazos de confianza y un gran cariño entre los participantes: la autora se tornó en la depositaria de sus historias íntimas. Fue un proceso de mucho aprendizaje, de construcción de unas relaciones hermosas, de reconocimiento, respeto y mucho afecto.

Por otro lado, durante el proceso las mujeres comenzaron a hablar del “aquí”, no para referirse a la sala física donde ensayábamos, sino al *espacio* que habíamos creado, una sensación intangible que designa metafóricamente más que los muros de la sala donde nos reuníamos. Un espacio de diversión, de reconocimiento, de juego, de risas y amistad, de inclusión, donde dejaban de lado sus preocupaciones. Un espacio de subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y libertad, diría Max Neef. En realidad, se referían al grupo donde se reconstruyeron, donde eran otras (o donde volvían, tímidamente, a ser lo que alguna vez fueron). Ese espacio se fue convirtiendo en un ámbito femenino de intersubjetividades. Un lugar donde ellas tomaron la palabra y fueron escuchadas, un espacio donde bailaron, se expresaron, rieron y también lloraron. Se confortaron como amigas y vecinas en ese espacio. Se reconocieron como víctimas en un espacio donde se valoraron los afectos, identificándose en las historias de las demás. Fueron momentos donde descubrieron facetas insospechadas de su cuerpo, en su elasticidad, soltura, amplitud. Donde ese cuerpo pesado, atado, por años constreñido y amordazado, fue emergiendo y expandiéndose en toda su belleza y sensualidad, adolorido, sí, pero como resultado del ejercicio físico. En ese espacio tuvimos que ensayar y ensayar pues la danza contemporánea propone movimientos que son ajenos a ellas. Pero un día, cuando ya se sabían la secuencia, ocurrió la magia de la danza:

los pasos se incorporaron y se hicieron suyos, y se creó una maravillosa conjunción junto con el movimiento personal. Ya no estaban repitiendo ni marcando. Ya bailaban. En ese espacio se reconocieron como *bailarinas*. Fue también un hermoso lugar para compartir con sus hijos: a pesar de los llantos, de los gritos y la constante demanda de los pequeños por la atención de sus mamás —o quizás por ello—, los niños que nos acompañaron todo el tiempo se volvieron esenciales en este proceso de empoderamiento pacifista. Ahí, jugaron, leyeron, pintaron, se rieron, recibieron regalos y mucho afecto por parte de todos los miembros del equipo, se relacionaron con nosotros y se hicieron más amigos. Bailaron también. Y la relación que se creó entre estos niños maravillosos y la directora rebosa de un increíble afecto. El espacio fue pues el territorio íntimo perdido de las mujeres, perdido y recuperado, que compartieron finalmente en el escenario con el público. Así, evocamos un lugar encarnado infinitamente más vívido que una simple sala en la casa comunal del barrio.

Los dolientes consiguen la catarsis al crear un cuerpo simbólico, con quien consiguen actuar, auxiliar y comunicarse, a la vez que mantener firme su conexión con el presente, en una estructura ritual vivificada, esto es, llena de estímulos, de color, de aromas, de luces, de texturas y de formas (Martínez, 2015, p. 217).

Un elemento importante ayudó a materializar el espacio del que venimos hablando: las reuniones se iniciaron y se terminaron siempre en un círculo, por lo general sentadas en el suelo. Las coreógrafas lo retomaron siempre al final de todos los ensayos. La creación del círculo instauró al grupo y ayudó a fortalecer ese ritual que incluye, que cierra, que une. Volver a pasar por él al final consolidó la comunidad. El círculo es un lugar de encuentro, que pone las bases de un adentro y un afuera, de un pertenecer o un ser excluido. Esta forma de congregarse, muy propia del universo de la danza, define el grupo, define el yo con respecto al otro, el ser colectivo con relación a la individualidad. Existir dentro un grupo es tener un lugar, simplemente.

No menos relevante como resultado de este proceso es que las mujeres estuvieran dispuestas a hacerle frente a la violencia, a interponerse ante la injusticia, a no dejarse maltratar, como lo demostraron con nosotros durante la última jornada de rodaje en la invasión. Fue un muy buen augurio de lo que puedan hacer por sus seres queridos y por sí mismas. De hecho, por lo que pudimos ver, se solidificaron los lazos como comunidad para reclamar sus derechos.

La función más importante del ritual es devolvernos a la vida cotidiana, convencidos de que nuestra visión del mundo y la forma de vida son de hecho verdaderas, buenas.

Símbolos y rituales juntos refuerzan nuestro compromiso con la forma en que nuestra sociedad nos enseña a vivir y experimentar la vida (Martínez, 2015, p. 152).

Volvamos a la contradicción entre Diéguez y Martínez. Convenimos con la primera cuando afirma que

Ninguna palabra, ninguna obra de arte puede remediar la pérdida de un ser querido. [...]. El arte no puede poner punto final a la extrañeza del mundo, no puede solucionar los problemas ni devolverle la vida a nadie. [...] Las imágenes y los acontecimientos artísticos no recuperan el pasado, no regresan lo perdido; apenas ayudan a reconocer lo que irremediamente se ha perdido (Diéguez, 2013, pp. 16, 266 y 183).

Sí, el arte no le devuelve la vida a los cuerpos perdidos. O, si retomamos la acepción de *lo* o *los* desaparecidos que hemos propuesto aquí, tampoco restituye físicamente las pérdidas identitarias y culturales que sufren las víctimas como resultante de procesos de negación de derechos humanos y de violencia. Pero, —y la misma Diéguez así lo señala—, los acontecimientos artísticos *ayudan a reconocer* lo que irremediamente se ha perdido. Este reconocimiento pasa invariablemente por algún tipo de lenguaje: ya sea el lenguaje oral, por un lado, que permite enunciar aquello que era innombrable, que facilita elaborar eventos que han sido traumáticos, y que, finalmente, posibilita evaluar las condiciones que fueron victimizantes. Darle otro nombre a nuestras tragedias, reconocerlas y llorarlas, reevaluar las condiciones del conflicto que se han naturalizado y, por ende, mirarlas desde otra perspectiva. Relativizar, de alguna manera, lo acontecido. El testimonio oral le otorga un nuevo poder a la víctima sobre su relato y, asimismo, sobre su vida. “Cuando es posible hablar la herida, hacer algo con su herida, se puede hacer una narratividad íntima” (Cyrułnik *et ál.*, 2006, p. 51). Gracias al duelo y las lamentaciones, las personas establecen una transacción entre el lenguaje y el cuerpo (Das: 2016), operación que les permite habitar ese mundo extraño que se encara con posteridad a la pérdida, mediante la reinención de sí mismos.

Por otro lado, cuando la violencia coarta el desarrollo de nuestras capacidades, y el testimonio hablado no es una opción, cuando las víctimas prefieren callar, el lenguaje del arte, ya no verbal sino metafórico, las alegorías plasmadas en la creación plástica pueden facilitar a su vez ese reconocimiento que menciona Diéguez. La dimensión poética de la danza, la dimensión metafórica del arte, la dimensión simbólica del trabajo corporal permiten que se evoquen esos dolores a través del cuerpo. Así, la exploración corporal que realizaron las mujeres de Playa Alta con sus objetos personales (sus “tesoros”) en una de las sesiones durante la primera etapa del proyecto desarrolló un trabajo individual sensorial, apelando a la imaginación y a lo simbólico, pudiendo luego expresar en la danza las emociones contenidas en la relación con esos objetos. De la misma manera, el

concierto con la marimba y la evocación de las músicas negras, con los que cerramos la primera parte del trabajo, generaron un despertar de su memoria cultural, corporal, sensorial y afectiva, de sus orígenes, cargado de emoción afectiva, que trasladaron a la danza en el momento del montaje.

El reconocimiento del hecho traumático es el primer paso para avanzar hacia la reconstrucción de su mundo y la emancipación de los cuerpos y las colectividades. Nosotros escogimos la palabra y luego la danza para ello. “Se canta a lo que se pierde” dice Eduardo Chaperó-Jackson en su documental *Los mundos sutiles, hacia Antonio Machado*²²³. Creemos que, igualmente, se baila a lo que se pierde.

Quizás sea ingenuo creer que participantes en proyectos artísticos temporales puedan desarrollar cualquier resistencia espontánea ante el poder. También, con Vicent Martínez (2000), reconocemos que los que abogamos por la paz, en particular a través de acciones de no violencia y a través del arte, podemos parecer construir cándidos (o inútiles) ideales. Podríamos esperar, afirma Thompson (2009), que los talleres participativos basados en técnicas de representación escénica propuestos en escenarios de violencia puedan ayudar a los individuos o a los grupos a generar una crítica de las estructuras de poder en las que están inmersos. “Pero de hecho, quizás solo podamos suponer que con nuestra ‘minúscula y cotidiana’ forma de arte, logremos que (los participantes) se ajusten para luego evadirse” (Thompson, 2009, p. 25). Antes de ser condenado por la evidente contemplación pesimista contenida en esta afirmación, Thompson se apresura a recordar que en tiempos y espacios de guerra, la evasión puede significar permanecer en vida.

Si volvemos a Foucault, el arte es para el filósofo una forma de “conocimiento útil”, un “conocimiento en el que la vida humana está en juego [...] y es capaz de producir un cambio en el modo de ser sujeto” (Foucault, citado en Zepke y Zuleta, 2014, p. 108). El arte se encuentra entonces, en tanto práctica de sí, en posición de enfrentar al poder biopolítico. “Apenas nos damos cuenta, en nuestra sociedad, de que la obra de arte de la que tenemos que ocuparnos, esa zona a la cual debemos aplicar valores estéticos, *es uno mismo, la propia vida, la propia existencia*” (Foucault, citado en Zepke y Zuleta, 2014, p. 112, el énfasis es nuestro).

Para finalizar, haremos nuestras las palabras del escritor canadiense Patrick McDonagh, cuando expresa:

Arte y activismo pueden ser potentes, como el aceite y el vinagre, o el nitrógeno y la glicerina. Puede que la pasión, la honestidad y el deseo de contar una historia no cambien el mundo, puede que ni siquiera cambien una comunidad. Pero casi siempre estimularan

²²³ <https://www.youtube.com/watch?v=LettiQuN4Uk>

el pensamiento y tal vez cambien las mentalidades. ¿Dónde más podemos esperar comenzar? (Isar, 2004, p. 14)²²⁴.

Creemos, con Pamela Martínez, que el arte funciona como un medio de dignificar la tristeza. O como dice la hermana Mariela, “vimos sonreír otra vez a esta cantidad de personas”. ¿Qué más podemos esperar?

Este entonces no es el final. Para las mujeres de Playa Alta, para esos cuerpos femeninos de la guerra, el telón apenas se levanta.

²²⁴ Texto original en inglés.

Resultados y Conclusiones

Durante casi dos años fuimos cada semana a Comuneros II y a Playa Alta, zona de “invasiones” y *favelas* de la ciudad de Cali (Colombia) para adelantar talleres con un grupo de mujeres negras desplazadas por la guerra desde la región del Pacífico hasta esta ciudad. Lo que perseguíamos con estos talleres era intentar revisibilizar a las víctimas, cómo son, con sus historias reales, sin caer en obscenos eufemismos de la violencia. Sin pretender legitimar o embellecer procesos siniestros, pero sí dándoles un espacio en la narración. Queríamos que las mujeres de Playa Alta se sintieran reconocidas en sus historias, apreciadas, queridas, valiosas. Pretendíamos darles voz (y cuerpo) a unas mujeres que nunca la han tenido, que nunca han sido escuchadas o tomadas en cuenta. Darle presencia a sus pérdidas, a esos cuerpos que ellas han perdido, los suyos y los de sus seres queridos. Darle presencia a sus ausencias.

Las mujeres de Playa Alta son un ejemplo viviente de la hipótesis central de esta investigación.

Han vivido todas las inconcebibles expresiones de la barbarie colombiana. La lista es extensa: la llegada de la coca al campo colombiano, las exacciones de los paramilitares, los enfrentamientos de la guerrilla y el ejército, la desaparición de un hijo, la contaminación de los ríos, las dificultades de conexión en los pueblos, la falta de salud y de educación o de oportunidades laborales en el campo, el vicio, las cárceles donde se pudren los cuerpos de sus hijos o nietos, la violencia de género, la violencia intrafamiliar, la que padecen los niños en la escuela, el enfrentamiento de las bandas criminales en los barrios, la extorsión diaria a la que son sometidos los residentes, las balaceras, los tiroteos, las apuñaleadas, las bombas, las granadas, la decapitación, el ajuste de cuentas, las violaciones, la drogadicción, la venta de droga, el desplazamiento forzado urbano, la falta de ayudas del Estado... Es interminable.

A través de los relatos de las mujeres de Playa Alta se percibe la trágica historia de este país. Todas han sufrido pérdidas irreparables: primero, fueron desplazadas *manu militari* de sus territorios, donde lo perdieron todo, incluyendo su propia identidad. Y luego padecieron la quema, donde nuevamente fueron confrontadas a la violencia, a la pérdida, al desamparo. Revictimizadas. Fueron expuestas a la vergüenza, a la humillación de limosnear para sobrevivir y alimentar a sus hijos, de reclamar por sus derechos. Son desaparecidas metafóricas, víctimas sobrevivientes, víctimas desplazadas, en los términos aquí planteados. Sus cuerpos han sido moldeados por las estructuras de poder hasta volverlos inocuos. Tienen un cuerpo abandonado e ignorado, lastimado por la guerra.

Pero esos cuerpos moldeados se han convertido, gracias a la danza, en cuerpos resilientes, en cuerpos vividos. Gracias al arte, gracias a la escritura, gracias a la danza, esos cuerpos se han empoderado. Gracias a este camino, esos cuerpos desaparecidos se han vuelto nuevamente visibles, develando nuevas corporalidades, artísticas (metafóricas) o reales (físicas). A través de la narración, se reapropiaron de sus territorios, el del Pacífico y el de Playa Alta; a través de los dibujos, exorcizaron sus cuerpos marcados por la guerra; a través de los cantos, rescataron su memoria ancestral. Y con la danza y el movimiento, finalmente, recuperaron sus historias perdidas, reencontraron una sensualidad reprimida, recobrando su capacidad de expresión y su libertad. Recuperaron un cuerpo olvidado y desechado, en un proceso donde el poder del goce y el de la belleza sirvieron como agentes transformadores.

La coreografía “Girasoles” es el eslabón último de un proceso cuya complejidad no se entrevió en sus comienzos. De acuerdo a métodos de producción tradicionales, una coreografía es el resultado de un trabajo fundamentalmente individual y basado en el poder: es en el coreógrafo donde reside toda la fuerza que estimula la imaginación creativa; los bailarines ejecutan unos pasos y un encadenamiento de movimientos y desplazamientos concebidos y propuestos por él; la voluntad y las decisiones del coreógrafo se privilegian sobre todas las otras. El proceso que condujo a la coreografía “Girasoles” fue, sin embargo, enteramente distinto al apoyarse en la idea, inherente a los procesos basados en la metodología de la paz imperfecta, según la cual es la voz de las víctimas la que debe primar en la construcción, el eje alrededor del cual se articulan todos los elementos de sentido. No fue mecánico. Para lograrlo, como decíamos arriba, adelantamos talleres semanales durante dos años con un grupo de mujeres negras víctimas de la violencia. Fue un grupo de número variable de participantes pero estabilizado alrededor de unas doce. A través de personajes imaginarios, cuya naturaleza ficticia permitía establecer una distancia con respecto a los acontecimientos reales, estas mujeres narraron sus propias historias e, inclusive, dibujaron con sus trazos ingenuos el imaginario de sus circunstancias personales. El conjunto de estos elementos permitió a la autora de la presente tesis de investigación la construcción de un relato al que llamamos “Girasoles”. Es un relato libre, en la medida en que ha sido hecho de acuerdo a la sensibilidad de la autora; pero está también subordinado al respeto de las sensibilidades de las mujeres que vivieron y contaron su propio conflicto. Y luego el último paso: la construcción pluridisciplinar de la coreografía a partir de este relato, de la que hay que resaltar su carácter colegiado. En esta etapa, las mujeres desplazadas intervinieron con la convicción de que estaban presentando a través de la danza el conflicto que habían narrado y, antes, (o para muchas, todavía) habían sufrido en carne propia. No serían bailarinas en el sentido clásico, por supuesto, pero fueron conscientes de que la danza era una herramienta al servicio de su expresión: representaba el sufrimiento y permitía un

mejor entendimiento de su propia condición de víctimas. En otras palabras, la danza les facilitaba desencadenar los mecanismos del duelo. Su duelo. La intervención ya citada de una de ellas al final de la presentación de la obra en uno de los auditorios de la Universidad del Valle, en el diálogo público con los asistentes, es bastante elocuente y vale la pena retomarla: “La danza sale de nuestra sangre, eso viene hecha de nuestra sangre, no es porque uno la monte sino porque nos da. Nos da bailar, nos da gritar, nos da actuar, nos da gozar. Y sí, somos desplazadas, pero estamos viviendo. ¡El desplazamiento para afuera y el vivir para adentro!”, dijo en tono vehemente.

Esta complejidad es sin duda un rasgo propio de los procesos creativos estimulados por los principios de la paz imperfecta.

La importancia de este proceso con víctimas del conflicto armado radica en que el arte es un elemento fundamental en el proceso de (re)construcción y afianzamiento de su identidad y de su subjetividad. Dadas las actuales circunstancias por las que atraviesa Colombia, en pleno proceso de terminación de la guerra con las Farc y con miras al postacuerdo, la importancia de esta obra se puede medir por la incidencia que pueda tener la visibilización de las víctimas en el proceso de paz. Al hablar (al mostrarse, en sentido amplio), las víctimas dan un primer paso para ser escuchadas; al bailar, al estar en escena, se alcanza otro escalón hacia el reconocimiento, iniciándose de esa manera un proceso que debe conducir a armarse de mayores y sólidas herramientas para el duelo y a la reconciliación, tan fundamentales en los procesos de paz. Las víctimas, de esta manera, recuperan su dignidad moral y su condición de ciudadanas.

Los seres humanos han sentido siempre la imperiosa necesidad de representar su mundo, su entorno, sus vivencias, sus creencias. De representarse a sí mismos en historias de vida plasmadas a través del arte. Desde las primeras pinturas rupestres realizadas hace 30 000 años hasta el arte abstracto de los siglos XX y XXI, la creatividad humana ha estado al servicio de la expresión artística. Y también los seres humanos han sentido la necesidad de representar sus pérdidas y sufrimientos. Quizás el dolor ha predominado como fuente de inspiración artística. Lo hecho con “Girasoles” no escapa a esta determinación del dolor en la creatividad artística, solo que las mujeres desplazadas y violentadas lo han mitigado a través de una obra de danza que puso en el centro de sus temas sus propias vidas desgarradas. ¿Quién dijo que un cuerpo que no es perfecto, según la biopolítica de la danza (por ende, imperfecto según la Investigación para la paz), no puede hacer danza? En lo contemporáneo, lo bello surge de la imperfección. Las mujeres de Playa Alta lo prueban por completo. El dolor se hizo propuesta y las víctimas actuaron como ciudadanas dotadas de una fuerza ética que moviliza para generar transformación social. “Girasoles” es, en ese

sentido, una puesta en escena que permitió revisibilizar a víctimas de desaparición y que sirve a la construcción de la paz.

¿De qué manera el arte podría, representando conflictos propios de la violencia que ha vivido Colombia, incidir en los procesos de paz que se adelantan, tanto de manera colectiva como individual? Esta pregunta estuvo siempre en el fondo de nuestras inquietudes. Creemos estar en capacidad de responder ahora: la danza específicamente y las artes en general, junto a factores de otra naturaleza, median entre las víctimas de un conflicto y la sociedad en donde él ocurre creando las condiciones necesarias para que las víctimas sobrevivientes inicien el duelo. El arte cumple un papel capital pues transmuta la memoria y la experiencia de los dolientes en expresiones artísticas. Dicho de otra manera, y como fue visto con la creación de la obra de danza contemporánea, el arte puede constituirse en un elemento esencial en un proceso de construcción de paz ayudando a evidenciar, elaborar y a sobrellevar el dolor de los sobrevivientes.

¿Por medio de cuáles mecanismos una obra de arte puede ayudar entonces a las víctimas (sobrevivientes, según nuestra taxonomía) a iniciar su duelo? Una obra de arte revisibiliza a la víctima primera al exhibirla en el centro de sus preocupaciones estéticas y simbólicas. Revisibiliza también a la víctima sobreviviente en la medida en que le devuelve su presencia, su condición humana, su condición de ser social, su capacidad de interlocución y de ser escuchada, su memoria. El discurso de la víctima sobreviviente, individual en unos casos, colectiva en otros, se transmuta en una obra de arte gracias a la *mediación* efectuada por la obra misma.

El arte es una de las mayores manifestaciones de no violencia y el mayor desarrollo posible de las capacidades humanas. Es, asimismo, una poderosísima esfera de recuperación de poder y una importante mediación entre las víctimas y la sociedad. El arte, y la danza particularmente, y en ellos, la belleza, son actores fundamentales para la construcción de la paz imperfecta. El arte, como práctica estética, pedagógica, ética y generadora de nuevas intersubjetividades, permite restaurar y ser resiliente, dignificar la tristeza, reparar y amainar el dolor.

Se quiere expresar a través de empoderamiento pacifista la capacidad que tienen los seres humanos para retomar en sus propias manos el curso roto de sus vidas y asumir sus circunstancias personales, por más dolorosas que ellas sean, a través de la construcción de procesos de duelo. Es un caso típico de resiliencia, gracias a la cual los seres humanos recuperamos cierto estado de equilibrio, perdido por la intervención brutal de una fuerza destructiva externa. Ubicada esta definición en el contexto de un proceso de paz como el colombiano, estaríamos hablando de un empoderamiento que conduzca a las víctimas a elaborar procesos de duelo que desemboquen en la reconciliación y en la paz. La víctima

asume su historia y construye su propio resurgir (social, psíquico, moral). El empoderamiento pacifista debe permitir a la víctima la reconstrucción de su visibilidad social, la recuperación de su dignidad, la readquisición de su condición extraviada de ser social a través de la activación de sus capacidades creativas. El análisis del arte a través de la mirada de la paz imperfecta es, a nuestro juicio, uno de los elementos que pueden permitir la cooperación social, la armonía, el equilibrio y el bienestar entre los seres humanos, en la búsqueda de la proscripción de la violencia.

La danza como narrativa corporal aporta desde lo simbólico una incuestionable creación de sentido, sin la necesidad de ser suplantada por discursos verbales. La danza, como todo arte, propone en sí misma una semiología y una lingüística propias, desde donde desarrollar de forma consciente campos semánticos sometidos a las interferencias y a las pulsiones de los elementos que componen su lenguaje, en el que toda la complejidad del cuerpo, sus movimientos, sus simbologías, lo expresado, lo sentido, lo colectivo y lo percibido tienen rango y necesidad de creación de sentido.

Parece claro tras la experiencia adelantada: la paz imperfecta alimenta el empoderamiento pacifista, mientras éste fortalece el tejido social y las posibilidades de generar entendimiento y armonía. El empoderamiento pacifista significa pues generar una transformación positiva, propositiva, de cambio y regulación de los conflictos, al tiempo que se satisfacen las necesidades humanas. Es el reconocimiento para las víctimas de sus propias capacidades creativas, que son generadoras de bienestar, desde sus propios procesos de sufrimiento y silencio.

El arte apela a la sensibilidad estética y apuesta por la búsqueda del acontecimiento, del estremecimiento, de un evento irrepetible y único que rompe la cotidianidad a través de la sensibilidad, transformando tanto a quien lo produce como a quien lo experimenta. El arte sirve para llenar la vida de sentido, de significación, de magia, de trascendencia, y de poesía. De otra parte, lo artístico nos invita a la contemplación reflexiva y participativa, a volver sobre nosotros mismos y revisar nuestra experiencia desde nuevos paradigmas. Su sentido es el resultado de una construcción social, aun cuando surja de una propuesta individual.

Creemos legítimo concluir que con el desarrollo creativo adelantado con las mujeres desplazadas que desembocó en la coreografía, el proceso del duelo se asemeja al de la creación artística: en ambos intervienen mecanismos síquicos de simbolización de aquellos sentimientos dolorosos que tienden a aniquilar al sujeto, a inmovilizarlo. Gracias al duelo, convivimos con nuestra tristeza. Gracias al arte, se subliman las tragedias. El

duelo y el arte tienen su origen en la emoción humana, en la fragilidad, y ambos buscan lenguajes que puedan transformarla y expresarla.

Este fue un proceso de Comunicación ritualizado que, estamos seguros, ha abierto las puertas al duelo, al empoderamiento pacifista y a la reconciliación social. Sin ninguna pretensión de que este proceso las haya “sanado” de sus dolencias, sí creemos haberles brindado herramientas para verbalizar su dolor y hacerlo por ende más vivible.

Los procesos de cambio a través de acciones de no violencia o de paz imperfecta son lentos. El alivio es muy sutil, la reparación intangible. La no violencia se apoya en la capacidad de regeneración humana y de la presunción de que el ser humano es capaz de corregirse. Este pensamiento creativo y alternativo es lo que puede generar procesos de paz y de reconciliación. Creemos, a través de estos talleres, haber dado inicio a procesos de largo plazo.

Bibliografía

Pequeña bibliografía comentada

Antes de entrar en el detalle de las fuentes bibliográficas que nutrieron esta investigación, introduciremos unos últimos comentarios sobre una pequeña parte de la bibliografía, un ejercicio que nos permite señalar algunos de los libros y autores más significativos para la tesis. Una selección de este tipo no puede ser sino eso, selectiva, y por ende, restrictiva. Pretende sin embargo mostrar el carácter holístico y complejo que implica un acercamiento epistemológico a la mediación del conflicto que se propone desde la Investigación para la paz.

Un texto que no ha sido citado en este trabajo pero que sin embargo fue muy importante en la construcción de este proceso es *Los escogidos* de Patricia Nieto. Data del 2012 y su lectura en los albores de la investigación marcó de una manera indeleble el rumbo que ésta tomaría. Patricia Nieto es Comunicadora social y Periodista y la cercanía de la autora de la tesis con esta mujer oriunda de Medellín va más allá de la coincidencia en el oficio: Nieto trabaja también con víctimas del conflicto armado y en la crónica relata cómo una población entera en Colombia, Puerto Berrío, en la región conocida como el Magdalena medio, escenario de las peores violencias que ha sufrido Colombia, ha visto durante décadas a los muertos flotando río abajo. El caudaloso Magdalena, el río más importante de Colombia, ha arrastrado centenares de cadáveres que los asesinos han tirado al agua tratando de hacer desaparecer las pruebas de sus exacciones. Unos cuerpos que los habitantes del pueblo han recogido ya en estado de descomposición, en las atarrayas de los pescadores, en un recodo del río, debajo de un puente. En Puerto Berrío, los vivos han recuperado a los muertos (o lo que ha quedado de ellos) y les han dado cristiana sepultura. Les dieron presencia a otras ausencias. Antes de enterrar a estos hombres y mujeres, desconocidos para ellos y cuya identidad no podrá nunca ser restablecida, los habitantes del pueblo les han dado un nombre nuevo: Milagros, Jorgito, María José Guevara. Los muertos anónimos de la guerra han sido escogidos por los vivos para ser honrados y deificados a cambio de protección y favores recibidos. Los muertos del agua ven sus tumbas florecer artísticamente, alumbrarse de nuevas velas y avivarse con la charla de sus familias de adopción. La lectura de *Los escogidos* despertó en la autora de esta investigación un dolor ajeno (pero propio finalmente), una emoción que reencontraría en los relatos de las mujeres de Playa Alta. Otros escenarios, el mismo dolor, la misma dignidad.

Aunque es poco citado en el cuerpo del texto, el Informe general del Centro Nacional de Memoria Histórica (*¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, 2013), hace

parte de los textos pilares de esta investigación. De manera clara, concisa, el libro presenta una cartografía del dolor en Colombia en los últimos 60 años. Todos los fenómenos de la violencia son exhaustivamente radiografiados, expuestos con las cifras reales y crudas del conflicto, pero que los testimonios de las víctimas y las hermosas fotografías de Jesús Abad Colorado vuelven dolorosamente humanos y cercanos. Es una exaltación a la memoria, a la no repetición, un clamor para la justicia y la reparación a las víctimas. Es también una apuesta por un mejor futuro para los colombianos, donde el silencio se rompa y el olvido se proscriba. Una lectura obligatoria para quien quiera acercarse, en un solo documento, a la compleja y violenta realidad de Colombia de este último siglo.

La pequeña Antígona de la obra homónima de Anouilh fue a su vez un importante personaje en nuestro proceso creativo. Si bien Sófocles es quien sienta magistralmente las bases de la tragedia y del conflicto puesto en escena, es el dramaturgo Jean Anouilh quien le da, a nuestro entender, la caracterización que queremos resaltar. La obra, estrenada en 1944 durante la ocupación alemana de Francia, representa la resistencia del pueblo francés en una muchachita flaquita, irreverente, no desprovista de cierto humor, que se enfrenta al dominio de su tío, el gobernante Creonte, quien encarna la claudicación francesa ante el Tercer Reich en la figura de Pétain. La Antígona de Anouilh es pequeña frente al poder pero arriesga hasta su propia vida para que el cuerpo de su hermano descansa en la tierra de sus ancestros. Es íntegra consigo mismo y sus convicciones, evidenciando mayor dignidad y valentía que la que el rey Creonte podrá jamás demostrar. Antígona es la metáfora del palíndromo “reconocer”, palabra que se lee por igual en ambos sentidos. Reconocer al otro, reconocer las potencialidades de su victimario, un movimiento bidireccional que encontrábamos ya exhortado en las teorías de la Investigación para la paz. De alguna manera, en el recorrido imaginario de esta investigación, Antígona fue la primera víctima en seguir el camino del empoderamiento pacifista. Y quizás, en hacer su duelo.

La narración que hacen Sylvie Frigon y Claire Jenny (*La danse, une échappée belle hors des cellules*, 2009) de la utilización de la danza en espacios como las cárceles en los cuerpos dolientes de las presas canadienses fue un enorme detonante creativo. En plena construcción de la obra de danza, su lectura fue iluminadora y desafiante. Los cuerpos de las presas, atónitos, maltrechos, confinados, reprimidos, lograron recuperar un sentido de vida con la danza, rompiendo la alienación a través del movimiento. Complicidad, risas, llantos, rabia y pudor fueron algunos elementos que emergieron durante los talleres y que la coreógrafa utilizó para amasar en su montaje. En otras palabras, la danza reveló a las mujeres en toda su humanidad, frágiles y sensibles pero también adoloridas y agresivas. Con la intervención de la coreógrafa, se redefinieron sentidos de ser para las presas, se

restablecieron las relaciones con los otros, se generó afecto y emoción entre ellas. El texto nos aportó una inspiradora metodología del movimiento que calcaríamos con las mujeres de Playa Alta.

La danza y el cuerpo son abordados desde el psicoanálisis por Daniel Sibony (*Le corps et sa danse*, 1995), escritor y psicoanalista francés. El autor presenta la danza como un elemento fundamental para movilizar el cuerpo lastimado, privado de afecto, para sacudir y volver a emocionar los cuerpos perdidos de sí. La danza busca el gesto que llama a la exaltación profunda del ser, quebrando estados de doloroso inmovilismo. Exalta a la recuperación de los orígenes perdidos del bailarín a través de la memoria. La danza, dice Sibony, invita también a la búsqueda del otro, a substituirse con otros lenguajes corporales a la angustia creada por un trauma. La danza es cuerpo individual y cuerpo colectivo. Encontramos en Sibony el eco que buscábamos cuando planteamos los cimientos del trabajo: tener y ser un cuerpo; convertir la ausencia en presencia; darle cuerpo a lo ausente.

Rabih Mroué tuvo también una importante influencia para nosotros. En su texto *El cuerpo marcado por la guerra* (2010), el dramaturgo y artista plástico libanés muestra cómo el cuerpo de la guerra ha cambiado. El soldado musculoso y atlético, resistente y soberbio le ha cedido el espacio a un cuerpo temeroso y aterrado. La guerra le ha dado al cuerpo nuevas semánticas y expresiones que buscan por encima de todo la supervivencia del ser. El cuerpo de la guerra se repliega sobre sí mismo en un movimiento defensivo, es valiente sólo cuando debe salvarse o proteger a los suyos. Mroué cuenta cómo durante la guerra del Líbano, un *sniper* vigila a una mujer de edad que intenta cruzar la calle bajo las bombas y las balas. Ella se esconde, corre, se derrumba por el cansancio y el miedo, inconsciente de que todos sus movimientos son seguidos a través de la mirilla de un fusil. La mujer se parece a su madre, piensa el *sniper* mientras se masturba. Y cuando ella cree que puede avanzar sin peligro, él le dispara. Esta narración nos hizo reflexionar sobre las consecuencias de ser mujer en tiempos de guerra e integró un importantísimo matiz de género en nuestro proceso. Inspiró asimismo dos de los talleres corporales que llevamos a cabo con las mujeres de Playa Alta.

El encuentro con Vandana Shiva fue también muy relevante. Aunque el texto de la científica, filósofa y escritora India (*Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*, 1988) no ha sido referido en este trabajo, su influencia está impregnada en él como una pequeña llovizna que moja el suelo. Encontramos claramente la relación que establece Shiva con la tierra, las semillas y el rol de las mujeres como guardianas del equilibrio y la armonía del ser humano y su espacio vital en los relatos y dibujos de las mujeres de Playa

Alta. Los animales, las plantas, el río, el mar, el alimento que de ahí proviene hacen parte de su identidad y de lo que perdieron por la violencia. El cuidado del medio ambiente es fundamental y natural en ellas pues es su modo de subsistencia, y en esto, resonamos con Vandana Shiva quien ubica a la mujer y la ecología en el centro de los problemas actuales del desarrollo. La sabiduría que tienen las mujeres colombianas de nuestra investigación proviene de su experiencia en el campo, también como madres, y muchas veces, como cuerpos de la guerra, al igual que las mujeres de la India retratadas por Shiva.

“Un aire mental que sopla sobre las cabezas de los muertos, (...) un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas”. Una hermosa descripción del duende, en palabras de García Lorca. El duende, que el poeta describe maravillosamente (*Juego y teoría del duende*, 2010), que es tan cercano de la emoción, de la conexión con el otro. Que se codea con la muerte pero que exalta finalmente a la vida; el duende, que se nutre de la herida, del *quejío* gitano, para liberar la gracia, la danza, el canto, la música. El duende, sin el cual no hay arte posible. Leer a García Lorca fue vivificante, mágico, reconfortante. La dulzura de sus versos (*Poema del cante jondo*, 1998) nos llevó a pensar en la fragilidad, elemento tan importante para articular los pensamientos aquí expuestos.

Otro autor que nos parece totalmente relevante para la consolidación de esta investigación es por supuesto Foucault. Citado numerosas veces, en sus diversas y evolutivas etapas, nos es complejo referir un solo texto del filósofo francés. Su obra (gran parte de ella) nutrió nuestras reflexiones sobre el cuerpo, sobre la disciplina, la sexualidad, las formas punitivas, el sujeto y sus capacidades de revertir el poder gracias a las técnicas de sí y al arte... Foucault sienta las bases del concepto “cuerpo” que desarrollamos a lo largo de toda esta investigación.

Uno de los textos fundadores de esta investigación es la propuesta que hace James Thompson (*Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*, 2009) sobre la función del teatro y las puestas en escena en espacios de guerra y violencia. El autor relata varias experiencias el Congo y Ruanda pero una en particular, llevada a cabo por él y su equipo de artistas en Sri Lanka generó numerosos interrogantes en cuanto a nuestra propia intervención artística. El 25 de octubre del año 2000, cuenta Thompson, 27 niños y jóvenes, antiguos guerrilleros del grupo separatista “Tigres de liberación del Eelam Tamil”, que se encontraban en un centro de rehabilitación penitenciario de este país, fueron asesinados, quemados y descuartizados con machete durante una salida al pueblo vecino. Los muchachos masacrados habían participado, junto con los guardias del centro penitenciario, en una serie de talleres teatrales dictados tres meses antes por Thompson y

su equipo. El artista no puede dejar de preguntarse si la violencia fue generada por su intervención, lo cual siembra una oscura y dolorosa duda sobre la pertinencia del trabajo artístico en escenarios de conflicto armado, en particular donde la violencia puede ser crítica. Hicimos suyos sus interrogantes en nuestro propio caminar y sus angustias fueron las nuestras. Aquí no era cuestión de vida o muerte, evidentemente, pero sí nos cuestionamos sobre el interés de escenificar la violencia sufrida por las mujeres de Playa Alta. ¿A quién serviría este ejercicio? ¿Cuáles eran los riesgos potencialmente latentes de esta experiencia? Esos y otros fueron algunos de los cuestionamientos que nos hicimos en un momento álgido del proceso. Las consecuencias de una eventual revictimización al poner los relatos de las mujeres en escena podían ser impredecibles.

Pero Thompson y su concepto de *affect*, Thompson que exalta los procesos de impactante belleza, nos llevaron a reconectarnos con Francisco Muñoz, con Juan Manuel Jiménez, con Vicent Martínez y los otros académicos que piensan la paz imperfecta y sus ramificaciones desde la Investigación para la paz. Si miramos los textos hasta aquí comentados, podemos decir que todos son casos de paz imperfecta: el de los vivos que recrean la identidad de muertos ajenos en un pueblo colombiano; el de un informe que proclama la indignación del pueblo colombiano y que exige el cese inmediato de la violencia; el de la pequeña pero resuelta Antígona; el de las mujeres que danzan en la prisión; el de la danza que ayuda a romper un trauma síquico; el de un artista libanés que cree que el arte puede transformar positivamente los cuerpos de la guerra; el de una mujer que cree en las semillas y el poder de la tierra como elementos de paz; el de un poeta que, desde su Andalucía del dolor, nos muestra la belleza del pueblo gitano; el de este otro artista, británico, que le apuesta a las capacidades de rehabilitación que puede tener el teatro para jóvenes ex guerrilleros de Sri Lanka; el de un filósofo en fin que cree que el cuerpo puede retomar el poder sobre su vida gracias al arte.

Este concepto de paz imperfecta es indudablemente el más significativo de esta investigación, por lo cual no citamos (no podemos citar) un único texto. Tuvo insospechadas consecuencias pues abrió amplísimos horizontes de investigación, donde la consigna era generar e identificar capacidades creativas, donde tuvimos que romper paradigmas y provocar complejos giros epistemológicos para gestionar pacíficamente los conflictos. Un proceso que fue la excusa para la creación de una obra de danza contemporánea con mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia, donde nos tocó sobreponernos a nuestros propios miedos e inseguridades y nutrirnos de los ayudados para aprender a hacer las paces. Donde se exaltó la ternura, la mirada del otro, la delicadeza y la fragilidad, el conflicto y la cooperación. E *in fine*, donde las víctimas

pasaron a ser actrices de las dinámicas sociales, logrando aumentar exponencialmente las opciones de paz.

Bibliografía

Libros y artículos

Abad Carlés, A. (2012). *Historia del ballet y la danza moderna* (2ª Ed.). Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 2004).

Abarca Obregón, G. M. (Marzo de 2014). Educación para la Paz Holística. *Complexus. Saberes entretreídos*, (3), pp. 71-7. Guadalajara: ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara.

Abdahllah, R. (Abril 10 de 2015). Celebración gitana. *El Espectador*, p. 22. Colombia.

Agier, M. (2001). De la possession à la comédie rituelle. En E. Dorrier-Apprill, *Danses latines : le désir des continents* (pp. 48-53). Paris: Autrement.

----- (2004). De courts instants d'identité. La communauté rituelle dans deux carnivals « afro » (Brésil, Colombie). Dans *Le rite à l'œuvre. Perspectives afro-brésiliennes et afro-cubaines. Systèmes de pensée en Afrique noire*, (16), pp. 149-73.

Allsop, R. (2010). Futuro perfecto. *Cuerpo de letra, danza y pensamiento*, 3. En Isabel Naverán (ed.). España: Centro Coreográfico Galego-Institut del Teatre-Mercat de les Flors.

Álvarez Caballero, Á. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

Amagatsu, U. (2000). *Dialogue avec la gravité*. P. de Vos (trad.). Paris: Actes Sud.

----- (2013). *Des rivages d'enfance au butō de SankaiJuku*. Paris: Actes Sud.

Ambos, K. (Diciembre 20 de 2015). La piedra de toque del acuerdo de paz. *El Espectador*, p. 46. Colombia.

Ángel, L. (Abril 10 de 2015). Víctimas, más allá de los homenajes. *El Espectador*, p. 32. Colombia.

Anouilh, J. (1946). *Antigone*. Paris: La Table Ronde.

- (2009). *Jezabel Antígona*. Buenos Aires: Editorial Losada. (Trabajo original publicado en 1946).
- Arendt, H. (1990). *Essai sur la révolution*. Paris: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1963).
- (1994). *Du mensonge à la violence*. Paris: Calmann-Lévy & Agora Pocket. (Trabajo original publicado en 1970).
- (1996). *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Paris: Gallimard. (Trabajo original publicado en 1961).
- Arrébola Sánchez, A. (2009). *El flamenco en la obra poética de García Lorca*. Granada, España: Granada Club Selección S. L.
- Ariza Porras, A. P. (Agosto de 2012). El conflicto y la violencia ¿positivos, legítimos y necesarios? *Zigma*, (12), pp. 66-71. Bogotá D. C.
- Arquidiócesis de Cali. (Octubre de 2014). Potrerogrande. Vidas en busca de la reconciliación, N° 2. Edición especial: *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S. A. S.
- (Marzo de 2015). Violencia, memoria y reconciliación en la ciudad, N° 3. *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S.A.S.
- (Junio de 2015). Perspectivas de ciudad región, N° 4. *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*.
- Artes de México. (2004). *Elogio del cuerpo mesoamericano*, 69. México D. F.: Gobierno Federal SECTUR.
- (2011). *Día de los muertos, día de color. Serenidad ritual* (2ª Ed.), 62. México D. F.: Gobierno Federal SECTUR.
- ASFADDES (Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos). (2003). *Veinte años de historia y lucha*. Bogotá D. C.: ASFADDES.
- Bacon, J. U. y Heward, L. (2009). *La magia. Una historia sobre el poder de la creatividad y la imaginación* (2ª Ed.). Barcelona: Empresa Activa.

- Barrero, F. y Acuña, F. (2015). Cuando Ganar es Poco, selección de candidatos de los partidos políticos colombianos, elecciones presidenciales 2014. En F. Barrero y M. Battle (eds.), *Elecciones en Colombia 2014, ¿Representaciones fragmentadas?*. Bogotá: Editorial Konrad Adenauer Stiftung.
- Balfour, M., Hughes, J. y Thompson, J. (2009). *Performance in place of war*. London: Seagull.
- Barrero Cuéllar, E. (ed.), Jaime Salas, J. R. (comp.) y Girón Ortiz, C., et ál. (2010). *Memoria, silencio y acción psicosocial. Reflexiones sobre porqué recordar en Colombia*. Bogotá D. C.: Ediciones Cátedra Libre.
- Barthes, (1986). *L'Obvie et l'Obtus*. Paris: Seuil.
- Bateson, G. y Mead, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: Special Publications of the New York Academy of Sciences II.
- Bausch, P. (2007). *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over "65"*. Paris: L'Arche.
- (2009). *Royd Climenhaga*. London: Routledge.
- Beauthéac N (2010). *100 réponses aux questions sur le deuil et le chagrin*. Paris: Albin Michel.
- Beckett, S. (2014). *Esperando a Godot* (19ª Ed.). Barcelona: Fábula Tusquets Editores.
- Beltrán Valencia, G. (Abril de 2015). Doris Salcedo: creadora de memoria. *Nómadas*, (42), pp. 185-93.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos, I* (pp. 15-57). Buenos Aires: Taurus. (Trabajo original publicado en 1972).
- Bentham, J. (2014). *El Panóptico*. En Colección: Filosofía Hoy. Los Grandes Pensadores. Madrid: Globu.
- Bernard, M. (1995). *Le corps*. Paris: Essais.
- (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la danse.

- Betancourt Echeverri, D. y García, M. (1990). *Matones y cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional, Tercer Mundo Editores.
- Boal, A. (1996). *Théâtre de l'opprimé*. Paris: Éditions La Découverte & Syros.
- Boisseau, R. (2013). *Sidi Larbi Cherkaoui*. Paris: Textuel.
- Boltansky, L. (1993). *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris: Métailié.
- Botero, F. (2004). *Donaciones al Museo Nacional*. Villegas Editores.
- Bottiglieri, C. (2010). *D'un sujet qui "prend corps". L'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation*. Bruxelles: Collecting Contredanse.
- Bougnoux, D. (1993). *Sciences de l'information et de la communication*. Paris: Larousse.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit.
- (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil.
- y Loïc, W. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México D. F.: Editorial Grijalbo.
- (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (5ª Ed.). Barcelona: Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado en 1995).
- (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brigante Rovida, A. M., Chirolla, G. A., Häbich, G. y Sánchez Godoy, R. A. (2005). *El cuerpo, fábrica del yo: Producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*. Bogotá D. C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Brossat, A. et Déotte, J. L. (2000). *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- Caballero, A. (Octubre 11-18 de 2015). La firma no es la paz. *Semana*, 1745, p. 98. Colombia.
- (Octubre 8-15 de 2015). El meollo del asunto. *Semana*, 1749, p. 114. Colombia.
- (Diciembre 20-27 de 2015). Tocar sin piano. *Semana*, 1755, p. 98. Colombia.

- Cabezas Prado, F. D. (2013). *Los muertos cantan y bailan. Ritos fúnebres*. Cali: Impresora Feriva S. A.
- Cabra, N. A., y Escobar, M. R. (2014). *El cuerpo en Colombia: Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá: Universidad Central.
- Cabrera, M. (2011). *El ballet en Cuba: nacimiento de una escuela en el siglo XX*. Buenos Aires: Balletin Dance Editores.
- CAF (Corporación Andina De Fomento). (2002). *Palabras de paz. Discursos premios Nobel*. Bogotá D. C.: Corporación Latinoamericana Misión Rural-CLMR-Corporación Andina de Fomento-Fundación Bigott.
- Calero, S., Rivera Gómez, C. C. y Restrepo Hoyos, P. (eds). *Cuerpo y comunicación*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
- Camacho, Á. (2006). De Narcos, Paracracias y Mafias. En F. Leal Buitrago (ed.), *La Encrucijada. Colombia en el siglo XXI*. Bogotá: Ceso-Universidad de los Andes-Norma.
- Camarade, H. y Paoli, M. L. (2013). *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*. Paris: L'Arche.
- Cardona, P. (2009). *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. San José, Costa Rica: Aireen el Agua Editores.
- (Febrero de 2010). Historia de la naturaleza o el origen de la dramaturgia. *Danza Conmigo*, (2). Cali, Colombia: Instituto Colombiano de ballet clásico, Incolballet.
- (2012). *La poética de la enseñanza. Una experiencia*. México D. F.: Quintadel Agua Ediciones.
- Castillo, F. (1996). *Los Nuevos Jinetes de la Coca*. Bogotá: Oveja Negra Editores.
- Castro, E. (2014). *Introducción a Foucault (2ª Ed.)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Catálogo de la exposición bienal internacional de arte contemporáneo de Indias: Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Cartagena de indias. Colombia, febrero 7-abril 7 de 2014.
- Cerny Minton, S. (2011). *Coreografía: método básico de creación de movimiento (3ª Ed.)*. Badalona España: Editorial Paidotribo. (Trabajo original publicado en 2007).

- Chabrier, J. P. (2010). *Une reine en exil. Un tombeau de Philippine Bausch*. Paris: Actes Sud-Papiers.
- Cherian, R. M. y Singh, J. (April 1st, 2014). Rendering cross-cultural transformation using art for peace education: a study of windows project in Delhi. *Discovery*, 14(35). Tamilnadu, India.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- y Aschieri, P. (coord.). (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Bizerril, J. y Menelli, Y. (coords.). (2015). *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas*. Buenos Aires: Biblos.
- Cleave, C. (2008). *Little Bee*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Climenhaga, R. (2009). *Pina Bausch. Nueva York: Routledge*.
- CNRR (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación Regional del Valle). (Diciembre de 2011). *Experiencias Exitosas de reconciliación: Valle del Cauca y Cauca*. Cali: CNRR.
- Colomé y Pujol, D. (2010). *La guerra civil española en la Modern Dance 1936-1939*. Madrid: Centro de documentación de Música y Danza, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.
- Comisión Nacional Sobre La Desaparición De Personas. (1985). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional Sobre La Desaparición De Personas*. Barcelona: Seix Barral/Eudeba.
- Compagnie Käfig. (2006). *Compagnie Käfig 1996-2006*. Paris: Compagnie Käfig.
- Compagnie Momboye. (S. f.). « Claire de Lune ». Disponible en: <http://www.momboye.fr/tournees/clair-de-lune> [consultado el 9/03/16].
- (2011). Ficha técnica del espectáculo “Empreintes Massai”.
- Cornago, Ó. (coord.). (2011). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Editorial Continta me tienes.

- Cortés González, A., y García López, M. (2012). *Comunicación y Cultura de Paz*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Cotaimich, V. (2004). *El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La estética dialógica como desafío estético, poético y político*. Jornadas Arte y Tecnología. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Courtine, J. J. (2011). *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*. Grenoble: Editions Jérôme Million.
- Cristo, J. F. (2012). *La guerra por las víctimas. Lo que nunca se supo de la ley*. Bogotá D. C.: Ediciones B Colombia.
- Cruz Gómez, D. A. (Agosto de 2012). El “proceso de reorganización nacional” argentino y la “operación cóndor” (1976-1978). *Zigma*, (12), pp. 8-22. Bogotá D. C.
- Csordas, T. (March, 1990). Embodiment as a paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), pp. 5-47. Oregon, USA: University of Oregon.
- Cyrulnik, B., Manciaux, M., Sánchez, E., Colmenares, M. E., Olaya, M. M., Balegno, L., y Cano, F. (2006). *La Resiliencia: Desvictimizar la víctima* (2ª Ed.). (A. C. Delgado, ed.). Cali: Rafue.
- Dallal, A. (1979). *La danza contra la muerte*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogota: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias humanas.
- (2016). *Violencia, cuerpo y lenguaje*. México: FCE.
- Delage, M. y Cyrulnik, B. (2010). *Famille et résilience*. Paris: Odile Jacob.
- Delecroix, V., y Forest, P. (2015). *Le deuil. Entre le chagrin et le néant*. Paris: Philo éditions.
- Delgado, L. (2010). *En son de paz: cantos y voces de mujeres*. En M. E. Díez Jorge y M. Sánchez Romero (eds.), *Género y paz*. Barcelona: Icaria Editorial S. A.
- Derrida, J. (2012). *Pardoner. L'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris: Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailar de soledades*. Valencia, España: Pre-Textos.

- Diéguez Caballer, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones Document A-Escénicas.
- Diettes, E. (2010). *Noticia al aire... Memoria en vivo: Etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales (CESO). Bogotá D. C.: Ediciones Uniandes.
- Díez Jorge, M. E. (2000). *La expresión estética de la paz en la historia*. En F. A. Muñoz y M. López Martínez (eds.). *Historia de la paz. Tiempos, Espacios y actores*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Dinesh, N. (2015a). Delusions of singularity: aesthetics, discomfort and bewilderment in Kashmir. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(1), pp. 62-73. DOI: 10.1080/13569783.2014.975111.
- (2015b). Poetics and (mis)representation: creating theatre with/for/about ex-militants in Kashmir. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 20(1), pp. 113-22. DOI: 10.1080/13528165.2015.991581.
- (2015c). Grey Zones: Performances, Perspectives, and Possibilities in Kashmir. Ph.D. Thesis. University of Cape Town.
- Dobbels. (2012). La danse malgré la philo. *Danser Mag*, (número 319).
- Dubar, C. (1999). L'invitation à la danse: La construction du couple dansant. En A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse* (pp. 535-41). Paris: Anthropos.
- Dufrenne, M., Revault D'allones, O. et Noguez, D. (éds.). (1992). La Revue d'esthétique & La danse. *Revue d'Esthétique* 22/92. Paris: Jean-Michel Place.
- Echeverri, C. (Abril 10 de 2015). Luz y sombra. *El Espectador*, p. 23. Colombia.
- Eco, U. (1994). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- (2014). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Debolsillo & Gandhi Ediciones.
- (1982). *Le nom de la rose*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- El Espectador. (Diciembre 20 de 2015). La justicia para los agentes del Estado. *El Espectador*, p. 6. Colombia.

- (Enero 9 de 2016). Apuntes históricos sobre la justicia transicional. *El Espectador*, p. 8. Colombia.
- El País. (Agosto 6 de 2014). La verdad, el clamor de las víctimas del conflicto. *El País*. Colombia.
- El Tiempo. (Noviembre 7 de 2004). Secretos de la toma del Palacio de Justicia. *El Tiempo*. Colombia.
- Elías, N. (1989). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1987).
- Enrique, A. (2013). *Cisne esdrújulo*. Granada, España: Diputación de Granada.
- Escola de Cultura de Pau. (Noviembre de 2010). El proceso de paz en Colombia. *Quaderns de Construcció de Pau*, (17).
- Evans, M. (2009). *Vida y salud. Estiramientos*. Barcelona: Mens Sana.
- Facultad de Ciencias Sociales y Economía. (Diciembre de 2010). Flujos migratorios latinoamericanos. *Sociedad y economía*, (19). Cali, Colombia: Facultad de Ciencias Sociales y Economía, Universidad del Valle.
- (Julio-Diciembre de 2012). Memorias, historia y sociedad. *Sociedad y economía*, (23). Cali, Colombia: Facultad de Ciencias Sociales y Economía, Universidad del Valle.
- Faguet, M. y Días, W. (2007). *Los rebeldes del sur*. Uniandes Displaced: arte contemporáneo en Colombia = contemporary art from Colombia, pp. 79-80.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.). (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, B. (2011). Restos. En Ó. Cornago (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando* (pp. 49-53). Madrid: Editorial Continta me tienes.
- Ferreiro Pérez, A. (2013). Somaestética y educación dancística. Los estilos somáticos y sus repercusiones en la capacidad expresiva e interpretativa de los futuros intérpretes de danza. En Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *El cuerpo descifrado*, (1), pp. 810-19.

- Fisas, V. (2004). *Procesos de paz y negociación de conflictos armados*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 16.
- Florence, M. (1994) *Michel Foucault por sí mismo*. Paris: Gallimard.
- Fonnegra, G. (1984). *La Prensa en Colombia*. Bogotá: El Áncora editores.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México D. F.: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1969).
- (1971). *Nietzsche, la genealogía, l'histoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1976). *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
- (1977). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.
- (1980). *Conversaciones sobre el poder*. Madrid: Alianza editorial.
- (1981). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza editorial.
- (1984). *Histoire de la sexualité, 2. L'usage des plaisirs*. Paris: Éditions Gallimard.
- (1984). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI Editores.
- (1988). *El pensamiento del afuera*. Valencia, España: Pre-Textos.
- (1989). *Las palabras y las cosas* (19ª Ed.). México. D. F.: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1966).
- (1992). *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard.
- (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets. (Trabajo original publicado en 1970).
- (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Colección Genealogía del poder. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

- (1976). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (Trabajo original publicado en 1975).
- (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1976).
- (2003). *Sobre la ilustración* (2ª Edición). España: Tecnos.
- (2008). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, España: Pre-textos.
- (2014). *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1994).
- Frayssinet Savy, C. (2009). *Israel Galván. Danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenco*. Paris: Actes Sud.
- Frigon, S. y Jenny, C. (2009). *La danse, une échappée belle hors des cellules*. Montréal: Les Éditions du remue-ménage.
- Fuentes Medrano, Á. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Bogotá D. C.: Icono.
- Fux, M. (1997). *La formación del danzaterapeuta: vivencias con la danzaterapia*. Barcelona: Gedisa S. A.
- Galtung, J. (1985). *Sobre la paz*. Barcelona: Fontamara.
- Gambaro, G. (1992). *Information for foreigners: three plays*. Northwestern University Press.
- Garcés Morales, O. (Agosto 6 de 2014). Experimentamos la muerte, pero escogimos la vida. *El País*. Colombia.
- García Márquez, G. (1973). *Cuando era feliz e indocumentado*. Caracas: Ediciones El Ojo del Camello.
- García Lorca, F. (1998). *Poema del cante jondo*. Granada, España: Editorial Comares-Fundación Federico García Lorca.
- (2010). *Juego y teoría del duende*. Barcelona: Nortedur. (Trabajo original publicado entre 1928 y 1933).

- García Segura, H. y Osorio Granados, M. (Enero 31 de 2016). Este aniversario marca el entierro del Plan Colombia. *El Espectador*, pp. 6 y 8. Colombia.
- García Villegas, M. (7 de Noviembre de 2015). Violentólogos. *El Espectador*, p. 30. Colombia.
- Garzón, B. y Romero, V. (2008). *El alma de los verdugos*. Barcelona: RBA.
- Genet, J. (1958). *Le funambule (avec L'enfant criminel)*. Paris: Editions L'Arbalète.
- Ginot, I. y Michel, M. (2002). *La danse au XX siècle*. Paris: Éditions Larousse.
- Gombrich, E. H. (2006). *Histoire de l'art*. Paris: PHAIDON. (Trabajo original publicado en 1963).
- Gómez, A. (2012). *El flamenco a la luz de García Lorca*. Madrid: Editorial Almuzara.
- Gómez Buendía, H. (2003). *El Conflicto, callejón con salida*. Informe Nacional de Desarrollo Humano para Colombia.
- Gómez Plata, J. (S. f.). *I Historia de Colombia. 200 años de resistencia popular. II La amenaza narcofascista de América Latina*. Colombia.
- González, F. (2014). *Poder y Violencia en Colombia*. Bogotá: Antropos Ltda.
- González Henao, R. (2013). *Así cuentan la historia. Mujeres y memoria emberá*. Bogotá D. C.: Centro de Cooperación al Indígena (CECOIN) & Editorial Gente Nueva.
- González Villareal, R. (2012). *Historia de la desaparición. Nacimiento de una tecnología represiva*. México D. F.: Editorial Terracota.
- Grimson, A. (2001). *Interculturalidad y Comunicación*. Bogotá D. C.: Grupo editorial Norma.
- Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (2011). *San Carlos. Memorias del éxodo de la guerra*. Bogotá D. C.: Editorial Taurus-Altea-Aguilar-Alfaguara S. A.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general Grupo de memoria histórica*. Bogotá D. C.: Imprenta Nacional.

- Grupo de trabajo pro Reparación Integral. (Diciembre de 2012). *El camino de la reparación en Colombia: avances, retrocesos y desafíos*. Voces de memoria y dignidad. Cuaderno de reflexiones. Bogotá D. C.: Grupo de Trabajo Pro Reparación Integral.
- Grupo de trabajo pro Reparación Integral. (Abril de 2013). *Construyendo memoria colectiva contra la impunidad y la revictimización*. Bogotá D. C.: Grupo de Trabajo Pro Reparación Integral-Editorial Códice Ltda.
- Guerra Curvelo, W. (Abril 11 de 2015). El museo de la memoria. *El Espectador*, p.32. Colombia.
- Guerrero Barón, J. (1991). *Los años del olvido. Boyacá y los orígenes de la Violencia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores; Instituto de Estudios Políticos.
- (2011). El genocidio político en la construcción de fratricidio colombiano. En J. Guerrero y O. Acuña (eds.), *Para rescribir el Siglo XX: Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*. Medellín: La Carreta Editores.
- Gutierrez Sanín, F. (Noviembre 6 de 2015). ¿La paz para qué?. *El Espectador*, p. 31. Colombia.
- Guzmán, D., Gómez-Cotta, C. y Sánchez, A. (2014). 14 años bailando salsa en Cali: investigación, comunicación y cultura. *[Con]textos*, 3, pp. 21-31. Cali, Colombia.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (1963). *La Violencia en Colombia, estudios de un proceso social*. Bogotá: Editorial Iquema.
- (2010). *La violencia en Colombia. Tomo I*. Bogotá D. C.: Prisa Ediciones-Punto de Lectura-Aguilar-Alfaguara-Altea-Taurus.
- (2010). *La violencia en Colombia. Tomo II*. Bogotá D. C.: Prisa Ediciones-Punto de Lectura-Aguilar-Alfaguara-Altea-Taurus.
- Hamilton, I. (1989). *Música y danza en la condición física. La danza*. Málaga: UNISPORT, p. 14.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Harto de Vera, F. (2016). *Investigación para la paz y resolución de conflictos*. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch.

- Hellqvist, K. (2004). Case studies of Evaluated Artistic Projects in Conflict Situations. En Y. Raj Isar (ed.), *Artistic activism in situations of extreme conflict*. Bruselas: Réseau international des arts du spectacle IETM.
- Hernández-Mora Zapata, S. (2008). *La otra Colombia. Años 1999- 1007*. Bogotá D. C.: Editorial Debate.
- Hidalgo, R. (2004). La otredad en América Latina: etnicidad, pobreza y feminidad. Sobre los orígenes modernos de la exclusión social y el lugar social de las mujeres. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 3(9). Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.
- Hobsbawm, E. (S. f). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica-Grijalbo Mondadori S. A., p. 15.
- (1983). *Rebeldes Primitivos, Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Hoghe, R. (1992). *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*. Paris: L'Arche
- Homero, (2012). *Ilíada*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Hoyos Botero, C. (2014). *Hermenéutica de la resiliencia en víctimas de secuestro. En el marco de las nuevas concepciones restaurativas*. Medellín, Colombia: Ediciones UNAULA.
- Huhle, R. (2002). La violencia paramilitar en Colombia: Historia, estructuras, políticas del Estado e impacto político. *Revista del CESLA*, 2, Madrid.
- Human Rigths. (2010). *Los Herederos de los Paramilitares, la nueva cara de la violencia en Colombia*. Washington: Human Rights.
- Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Guerrilla y población civil: trayectoria de las FARC 1949-2013*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Isar, Y. R. (ed.). (2004). An Overview of the Issues. En *Artistic activism in situations of extreme conflict*. Bruselas: Réseau international des arts du spectacle, IETM.
- Isse Moyano, M. y Olivares, V. (2011). *Danza, investigación en Argentina*. Buenos Aires: Balletin Dance.

- Jankélévitch, V. (1986). *L'imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jean-Sloninski, D. (2011). *Utilisation de la danse dans le processus thérapeutique*. Paris: L'Harmattan.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Jiménez Herrera, J. S. (Octubre 25 de 2015). Tras acuerdo con las FARC hablan familias de los desaparecidos. *El Espectador*, p. 34. Colombia.
- Jiménez, I. (2015). *L'être ensemble dans INXILIO. Danse et politique en Colombie*. Recherches En Danse.
- Jiménez, J. M. (2012). *Pax homínida. Una aproximación imperfecta a la evolución humana*. Granada, España: Universidad de Granada.
- y Muñoz, F. (eds.). (2012). *La paz, partera de la historia*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Jurado, M. C. (2009). Nunca quise ser coreógrafa. Entrevista a Pina Bausch. *Revista YA*. Santiago de Chile.
- Kapuściński, R. (2007). *Encuentro con el otro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Kesselman, S. (1989). *El pensamiento corporal*. Buenos Aires: Paidós.
- Krotz, S. y Cabrera, L. C. L. (2002). *La otredad cultural entre utopía y ciencia: Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2004). *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- (2011). *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México D. F.: La Cifra. (Trabajo original publicado en 2006).
- (2014). *La sociologie du corps*. Paris: PUF. (Trabajo original publicado en 1992).

- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lenoir, B. (2014). *L'œuvre d'art*. Paris: Flammarion.
- León Ferrer, N. (Marzo, 2014). Resiliencia en prisión: transformar el conflicto en oportunidad. *Complexus. Saberes entretajidos*, (3), pp. 47-55. Guadalajara: ITESO-Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Lesage, B. (2014). *La danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*. Toulouse: Editions érès.
- Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones con Merce Cunningham*. Barcelona: Global RythmPress. (Trabajo original publicado en 1980).
- Levi, P. (1988). *The drowned and the saved*. London: Abacus.
- Lévi-Strauss, C., Charbonnier, G. y González, A. F. (1970). *Arte, lenguaje, etnología: Entrevistas con Georges Charbonnier*. La Habana: Instituto del Libro.
- Ley de Víctimas. (Diciembre de 2011). Un paso hacia la Paz. Cali, Colombia: Gobernación del Valle del Cauca, Oficina Gestión de Paz y Convivencia.
- Lifar, S. (1968). *La danza* (2ª Ed.). Barcelona: Editorial Labor. (Trabajo original publicado en 1966).
- López- Aparicio, I. (ed.). (2017). *Arte Político y Compromiso Social. El arte contemporáneo como transformación creativa de conflictos*. Murcia, España: CENDEAC.
- (ed.). (2009). *Brecha de fragilidad. Análisis sobre la muerte y la esperanza de vida ante la longevidad*. Granada, España: Universidad de Granada.
- (2006). Catálogo de la exposición *crisálida, bolborta, ovo, eiruga*, Universidad de Salamanca, 10/03/06 al 02/04/06. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- López, M., Martínez, C. E. y Useche, Ó. (comp.). (2008). *Ciudadanos en son de paz. Propuestas de acción noviolenta para Colombia*. Bogotá D. C.: Editorial Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- López Martínez, M. (2004). No violencia para generar cambios sociales. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 3(9). Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.

- Lynton Snyder, A. (2006). Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación. *Revista Reencuentro*, 46. México D. F.
- Macel, C. y Lavigne, E. (2012). *Danser sa vie. Art et danse de 1900 á nos jours*. Paris: Centre Pompidou.
- Malagón, M. M. (2004). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de Los Andes-Gonzales, A. y Londoño, S.-Villegas Editores.
- Mallarmé, S. (1897). *Divagations*. Paris: Eugène Fasqueue Editeur.
- Marquerie, C. (2011). Diario (del 6.06.11 al 3.08.11) y dos vistas interiores de una encina. En Cornago, Ó. (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Editorial Continta me tienes.
- Martín, J. D. (2006). *Jondo*. Barcelona: Barataria.
- Martín, C. A. (01 de Julio de 2013). Biopolíticas actuales en discapacidad: la estrategia de inclusión. *Liberabit*, 235-241.
- Martín-Barbero, J. (2011). Los oficios del Comunicador. *Signo y Pensamiento* 59 · Eje Temático, XXXI, julio-diciembre 2011, pp. 18-40.
- Martín Morillas, J. M. y Muñoz, F. (2009). Complejidad, fragilidad y conciencia agónica. En I. López Aparicio (ed.), *Brecha de fragilidad. Análisis sobre la muerte y la esperanza de vida ante la longevidad*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Martínez Rodríguez, P. (2015). *Duelo y creación artística. Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica (Tesis de Doctorado)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Martínez, V. (Septiembre-Diciembre de 2000). Saber hacer las paces. Epistemología de los estudios para la Paz. *Revista Convergencia*, 7(23), pp. 49-96. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Max-Neef, M. (1993). *Desarrollo a escala humana. Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad.
- Medina Gallego, C. (2009). *Conflicto Armado y Procesos de Paz en Colombia, memoria casos FARC-EP y ELN*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Melo, C. (Noviembre 1° de 2015). El tiempo es el gran enemigo de los desaparecidos. *El País*, p. A 14. Colombia.
- Menon, J. (2013). *The performance of nationalism: India, Pakistan, and the memory of partition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- (1966). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Merzouki, M. (2010). *Passerelles. Chorégraphe nomade*. Paris: Compaigne Käfig-Centre Chorégraphie National de Créteil et du Val-de-Marne-Direction Mourad Merzouki.
- Messina, L. (Julio-Diciembre de 2012). Reflexiones en torno a la práctica testimonial sobre la experiencia concentracionaria en Argentina. *Revista Sociedad y Economía*, (23), pp. 37-58. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Molano, A. (1985). *Los años del tropel. Relatos de la violencia*. Bogotá: Fondo Editorial CEREP.
- , Fajardo, D. y Carrizosa, J. (1989). *La colonización de la reserva La Macarena. Yo le digo una de las cosas...* Bogotá: Fondo FEN Colombia-Corporación Araracuara.
- (2005). *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. Bogotá D. C.: Prisa Ediciones-Punto de Lectura-Aguilar-Alfaguara-Altea-Taurus. (Trabajo original publicado en 2001).
- Molano Jimeno, A. (Diciembre 20 de 2015). El balance de Pablo Catatumbo. *El Espectador*, p. 4. Colombia.
- (Diciembre 20 de 2015). El balance de Sergio Jaramillo. *El Espectador*, p. 2. Colombia.
- Mondragón, M. (Octubre de 2011 – Febrero de 2012). “Bailar para existir”, Entrevista a Adriana Miranda Cortés, directora artística, coreógrafa y bailarina de la Compañía Ázoe Danza. *Revista Danza Conmigo*, (7-8), pp. 56-67.
- (2011). Entrevista a Álvaro Restrepo, Director artístico de la Compañía Colegio del Cuerpo. *Revista ¡Danza Conmigo!*, (7-8).

- Montandon, A. (1999). *Ecrire la danse*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Moragón Martínez, L. (2008). Aproximación teórica a una arqueología del cuerpo. En Orjuela (ed.), *Actas de las I Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica: Dialogando con la cultura material. Tomo II*, pp. 473-478. Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, S. A.
- Morales Mogollón, F. (Enero 3 de 2016). Los tiempos de la paz. *El Espectador*, p. 14. Colombia.
- Morey, M. (2014). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Editorial Sexto Piso.
- Movimiento de Víctimas Y movimiento de Derechos Humanos en Colombia. (2013). *Propuestas mínimas sobre verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición. Versión pedagógica*. Colombia: ASFADDES (Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos)-ACEU (Asociación Colombiana de Estudios Universitarios)-Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento-ANDAS (Asociación Nacional de Ayuda Solidaria)-ASOFADELO-ASOCIACIÓN Esperanza y Paz-ASOCIACIÓN para la Investigación y Acción Social NOMASEC-Campaña Permanente "Prohibido Olvidar"-CIPAZ Villavicencio.
- Mouffe, C. (1992). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. En J. Butler y J. W. Scott (eds.). Publicado originalmente en: *Feminists Theorize the Political*. Routledge, Inglaterra.
- Mroué, R. (2010). El cuerpo marcado por la guerra. En I. de Naverán (ed.), R. Mroué, R. Allsopp, V. Pérez, et ál, *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, 3. Galicia, España: Centro Coreográfico Galego-Institut del Teatre-Mercat de les Flors.
- Muñoz, F. A. (ed.). (2001). *La paz imperfecta*. Granada: Universidad de Granada, pp. 21-66.
- y Molina Rueda, B. (2010). *Una paz compleja, conflictiva e imperfecta*. Granada, España: Universidad de Granada.
- , Herrera J., Molina B. y Sanchez S. (2005). *Investigación para la paz y los Derechos Humanos en Andalucía*. Granada, España: Universidad de Granada.

- (Junio 10 de 2014). El campo transdisciplinar para la paz, conferencia dictada por el profesor Francisco Muñoz. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Murga Castro, I. E. (2012). Entorno institucional y nuevas metodologías de investigación en la danza. En I. Murga Castro, F. Ros Abellán, J. I. Sanjuán Astigarraga, y J. A. Rubio Arostegui, *Líneas actuales de investigación en danza española* (pp. 172-5). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Colombia.
- Nachtergael, M. et Toth, L. (2015). *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*. Pantin: Recherches, Centre National de la Danse.
- Nasi, C. (2007). *Cuando callan los fusiles: impacto de la paz negociada en Colombia*.
- Navarrete Cardona, S. (Noviembre 6 de 2016). Mis padres murieron sin saber la verdad. *El Espectador*, p. 16. Colombia.
- Naverán, I. de (ed.). (2010). Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de la danza. *Cuerpo de letra: danza y pensamiento, 3*. Galicia, España: Centro Coreográfico Galego-Institut del Teatre-Mercat de les Flors.
- y Écija, A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea.
- Neville, E. (2006). *Flamenco y cante jondo*. Madrid: Rey Lear Editores.
- Nieto Castro, H. M. (Agosto de 2012). Conflicto armado: Una situación latente en el Chocó. *Zigma*, (12), pp. 51-65. Bogotá D. C.
- Nieto, P. (2012). *Los escogidos*. Medellín, Colombia: Sílabas Editores.
- Nietzsche, F. (2005). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Valdemar.
- Noisette, P. (2011). *Talk about contemporary dance*. Paris: Flammarion. (Original work published in 2010).
- Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado*. En X. Brotons (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Ordoñez, J. (2015). Ese honor del grupo, ese orgullo de la identidad, de la pandilla, está siendo remplazado por el culto al dinero y por las reglas del negocio. En

- Arquidiócesis de Cali, "Violencia, memoria y reconciliación en la ciudad", N° 3. *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S. A. S.
- Orghourlian, J. M. et Lefort, G. (1978). *René Girard. Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Orlin, R. (2007). *Fantaisiste rebelle*. Toulouse, France: Éditions de l'Attribut.
- Orozco Tascón, C. (Noviembre 15 de 2015). Ya no me la pueden volver a desaparecer. *El Espectador*, pp. 20 y 22. Colombia.
- Ortega Martínez, F. A. (ed.). (2008). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales. Bogotá D. C.: Lecturas CES (Centro de Estudios Sociales).
- (2011). *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá D. C.: Lecturas CES (Centro de Estudios Sociales).
- Osorio Granados, M. (Enero 31 de 2016). Plan Colombia para los tiempos de paz. *El Espectador*, pp. 4 y 7. Colombia.
- Ospina, W. (2013). *Pa' que se acabe la vaina*. Bogotá D. C.: Editorial Planeta Colombiana.
- (Mayo 15 de 2014). "La creación artística", conferencia dada por William Ospina en la Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Colección Vitral. Bogotá: Editorial Norma.
- Parra Gaitán, R. (2014). *El Potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Beca de investigación Cuerpo y Memoria de la Danza.
- Pécaut, D. (2002). Presente, Pasado y Futuro de la Violencia. En J. M. Blanquer y C. Gros, *Las dos Colombias*. Bogotá: Norma.
- (1995). De las violencias a la Violencia. En G. Sánchez y R. Peñaranda (eds.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia (2ª Ed.)*. Bogotá: CEREC.
- Pedraza Gómez, Z. (1999). *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá D. C.: Universidad de los Andes.

- (Enero-Junio, 2011). La estrategia higiénica: movimiento y regeneración. *Educación Física y Deporte*, 30(1), pp. 445-6. Universidad de Antioquia e Instituto Universitario de Educación Física y Deporte. Medellín, Colombia: Funámbulo Editores. (Trabajo original publicado en 2008).
- Peñaranda Contreras, L. (2010). De 'Marihuaneros' a 'Mafiosos': transformaciones en los discursos de la prensa colombiana de los años sesenta y setenta sobre el 'problema' de la droga. *Revista Javeriana*, 29(57). Bogotá.
- Pérez, D. A. y Vázquez González, N. I. (2013). El cuerpo, la sexualidad y la significación de la desigualdad en las mujeres adultas mayores. En Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *El cuerpo descifrado*, (1), pp. 13-21.
- Pérez-Sales, P. y Navarro García, S. (2007). *Resistencia contra el olvido. Trabajo psicosocial en procesos de exhumaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Pérez Viramontes, G. (Marzo de 2014). Paz y necesidades humanas. Una relación compleja y conflictiva. *Complexus. Saberes entrettejidos*, (3), pp. 57-65. Guadalajara: ITESO-Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Personería Municipal de Santiago de Cali. (Abril de 2015). *IV Informe anual sobre la situación de derechos humanos en Santiago de Cali 2015*. Cali: Personería Municipal de Santiago de Cali.
- Piñar Díaz, M. (2012). *Cante flamenco, entre el duende y el quejío*. Andalucía, España: QVE.
- Pizarro, E. (2002). Las Fuerzas Armadas en un Contexto de Insurgencia Crónica. En J-M. Blanquer y C. Gros, *Las Dos Colombias*. Bogotá: Norma.
- Presidencia de La República. Oficina Del Alto Comisionado Para Paz. (1996). *Paz integral y diálogo útil (Documentos del Gobierno Nacional —Agosto 1994-Agosto 1995—)*, Tomos I y II. En D. García-Peña Jaramillo (comp. y ed.). Bogotá D. C.: Fondo Editorial CEREC.
- Prieto Osorno, A. (2007). *Cronista en dos mundos. Realidad y ficción*, vol. 14. Biblioteca Libanense de Cultura. Bogotá D. C.: Editorial Códice Ltd.
- Programa Promoción de la convivencia. (2011). *Derechos de las víctimas y reintegración basada en comunidades. Buenas prácticas en periodismo 2010*. Colombia: Programa Promoción de la convivencia.

- Programa Somos Defensores. (2013). *Héroes anónimos*. Informe Enero-Junio 2013. Sistema de Información sobre Agresores contra Defensores y Defensoras de Derechos Humanos en Colombia-SIADDHH. Bogotá D. C.: Editorial Códice Ltda.
- Punto de Encuentro. (Marzo de 2012). Cartografía del conflicto: Narcoparamilitarismo y guerrilla. (58). Bogotá D. C.: INDEPAZ (Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz).
- Ramsbotham, O., Miall H. y Woodhouse, T. (2011). Conflict Resolution in Art and Popular Culture. En *Contemporary Conflict Resolution*. United Kingdom: Polity Press.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. (Trabajo original publicado en 2008).
- (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial. (Trabajo original publicado en 2011).
- Restrepo, G. (Julio-Diciembre de 2013). La doble herencia de la alquimia. Midas o Pigmalión. Una visión heterodoxa del estilo del pensamiento de América Latina a partir de una relectura de las teorías del antiutilitarismo y de la poscolonialidad. *Realis*, Revista de Estudios Antiutilitaristas e Poscolonialis, 3(02), pp. 7-25. Recife, Brasil.
- Restrepo, L. (2001). *La multitud errante*. Bogotá D. C.: Planeta.
- Rettberg, A. (2005). *Entre el perdón y el paredón: preguntas y dilemas de la justicia transicional*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Ciencia Política, CESO. Bogotá D. C.: Ediciones Uniandes.
- Reyes Fernández, A. (2013). La danza contemporánea en la constitución de sujetos de género. Estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (2013-2014). En Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *El cuerpo descifrado*, (1), pp.820-32.
- Reyno Freundt, A. y López Urbina, M. (2006). *Una danza vivida. Alda Reyno, fragmentos de una historia en Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Editorial Puntángeles.
- Revista Reconciliación Colombia. (Marzo 16 de 2014). Más Diálogo, Más Región, Más Acción. Bogotá D. C.: Publicaciones Semana S. A.

- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (2ª Ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rieff, D. (2012). *Contra la memoria*. Barcelona: Editorial Debate.
- Rivas Nieto, P. y Rey García, P. (2008). Las autodefensas y el paramilitarismo en Colombia (1964-2006). CONfines.
- Rodríguez Garavito, C. (Octubre 23 de 2015). Desaparecidos. *El Espectador*, p. 21. Colombia.
- Romero, G. C. (2004). *Del secuestro y otras muertes*. Bogotá D. C.: Intermedio Editores.
- Rose, D. V. (2004). Evaluation in Humanitarian Arts Projects. En Y. R. Isar (ed.), *Artistic activism in situations of extreme conflict*. Bruselas: Réseau international des arts du spectacle, IETM.
- Rubiano, E. y Molano Vega A. (eds.). (2011). *Botero en el Museo Nacional de Colombia. La violencia en Colombia según Fernando Botero: consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Russell, B. (1968). *Crímenes de guerra en Vietnam*. Madrid: Aguilar.
- Sáenz, E. (2011). Antecedentes de la marihuana en Colombia entre los años 30 y 60. En J. Guerrero y O. Acuña (eds.), *Para reescribir el Siglo XX: Memoria, insurgencia, paramilitarismo y narcotráfico*. Medellín: La Carreta Editores.
- Sáenz Obregón, J. (ed.). (2014). *Artes de vida, gobierno y contraconductas en las prácticas de sí*. Bogotá D. C.: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES).
- Salazar, B. (2015). La integración de lo legal e ilegal en Cali pasa por la violencia. En Arquidiócesis de Cali, "Violencia, memoria y reconciliación en la ciudad", N° 3. *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S. A. S.
- Sanabria Benítez, O. (2010). Igualdad de género y paz social. En M. E. Díez Jorge y M. Sánchez Romero (eds.), *Género y paz*. Barcelona: Icaria Editorial S. A.
- Sanabria, C. E. (2012). Olvido y recuperación del cuerpo. *Revista La Tadeo*, (77), pp. 131-6. Bogotá D. C.: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

- Sánchez Couso, A. (2011). Palabras íntimas-fragmentos. En Ó. Cornago (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando* (pp. 103-24). Madrid: Editorial Continta me tienes.
- Sánchez García, B. (Marzo de 2014). Conflictos relacionales y de tarea: su incidencia y gestión en la empresa. *Complexus. Saberes entretejidos*, (3), pp. 23-30. Guadalajara: ITESO-Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Sánchez, G. (Diciembre 27 de 2015). El acto de reconocimiento de responsabilidad de las FARC ante las víctimas de Bojayá. *El Espectador*. Colombia.
- Santiago Guervós, L. E. de (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- Santos Narváez, E. y Ramírez Villegas, R. (2013). La tortura: estrategia comunicativa del terror y cuerpo-territorio. Análisis del testimonio de un profesional de la salud. En Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *El cuerpo descifrado*, (1), pp. 241-51.
- Sauteraud A. (2012). *Vivre après ta mort, psychologie du deuil*. Paris: Editions Odile Jacob.
- Sanou, S. (2008). *Afrique danse contemporaine*. Pantin: Editions Centre National de la Danse.
- Scribano, A. (2005). La batalla de los cuerpos. Ensayo sobre la simbólica de la pobreza en un contexto neo-colonial. En A. Scribano (ed.), *Itinerarios de la Protesta y del Conflicto Social*. Centro de Estudios Avanzados. UNC, Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales. UNVM. Córdoba, Argentina: Editorial Copiar.
- (Abril-Junio de 2008). Sensaciones, conflicto y cuerpo en Argentina después del 2001. *Espacio abierto*, 17(2), pp. 205-30. Maracaibo, Venezuela: Asociación Venezolana de Sociología-Universidad del Zulia.
- (2009). *Cuerpos, subjetividades y conflictos. Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: CICCUS.
- Seckler, J. (1997). Picasso. En C. Silvester (ed.), *Las grandes entrevistas de la historia*. Madrid: Aguilar.
- Semana. (Junio 3-10 de 2013). Edición especial: *5,5 millones de víctimas y contando*, 1622. Bogotá D. C., Colombia.

- (Septiembre 2-9 de 2013). Edición especial: *Sí a la ruana No a la capucha*, 1635. Bogotá D. C., Colombia.
- (Septiembre 20-27 de 2015). La reforma para la paz. *Semana*, 1742, pp. 34-5. Colombia.
- (Septiembre 20-27 de 2015). El arte y los refugiados. *Semana*, 1742, pp. 82-3. Colombia.
- (Octubre 4-11 de 2015). ¡Qué confusión! *Semana*, 1744, pp. 30-1. Colombia.
- (Octubre 11-18 de 2015). ¿Paz sin Uribe? *Semana*, 1745, pp. 22-5. Colombia.
- (Octubre 11-18 de 2015). ¿Dónde está el desacuerdo? *Semana*, 1745, pp. 32-3. Colombia.
- (Octubre 18-25 de 2015). Game of Thrones. *Semana*, 1746, pp. 40-1. Colombia.
- (Octubre 24 a Noviembre 1° de 2015). Los gremios y la paz. *Semana*, 1747, pp. 36-8. Colombia.
- (Octubre 24 a Noviembre 1° de 2015). Vivos se los llevaron. *Semana*, 1747, pp. 40-1. Colombia.
- (Noviembre 1-8 de 2015). Los últimos días de guerra. *Semana*, 1748, p. 34. Colombia.
- (Noviembre 8-14 de 2015). El MinDefensa destapa sus cartas. *Semana*, 1749, pp. 28-30. Colombia.
- (Noviembre 8-14 de 2015). El plebiscito de la paz. *Semana*, 1749, pp. 32-3. Colombia.
- (Noviembre 15-22 de 2015). ¿Las FARC en el congreso? *Semana*, 1750, p. 42. Colombia.
- (Noviembre 22-29 de 2015). Plebiscito a la medida. *Semana*, 1751, pp. 44-5. Colombia.
- (Noviembre 22-29 de 2015). La maratón del 23M. *Semana*, 1751, pp. 46-7. Colombia.

----- (Noviembre 29 a Diciembre 6 de 2015). ¿Y después del indulto qué? *Semana*, 1752, pp. 28-9. Colombia.

----- (Diciembre 6-13 de 2015). ¿Sí o no? *Semana*, 1753, pp. 30-1. Colombia.

----- (Diciembre 6-13 de 2015). ¿Qué quieren las FARC con los terrepaz? *Semana*, 1753, pp. 32 y 34. Colombia.

----- (Diciembre 13-20 de 2015). "Ojalá algún día seamos perdonados". *Semana*, 1754, pp. 24-5. Colombia.

----- (Diciembre 20-27 de 2015). Justicia, a pesar de todo. *Semana*, 1755, pp. 20-1. Colombia.

----- (Diciembre 20-27 de 2015). El garrote y la zanahoria. *Semana*, 1755, pp. 22-4. Colombia.

Sesé, T. (S. f.). Locos por Pina Bausch [página web]. Disponible en:

http://ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm [consultada el 06/12/15].

Shiva, V. (1988). *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*. New Delhi: Kali for women.

Smet, S. (2010). Freedom of expression and the right to reputation: Human Rights in conflict. *American University International Law Review*, 26(1). Washington, USA.

Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris: Éditions du Seuil.

Silva Segovia, J. (2013). Contar con el cuerpo. Mapas performáticos de mujeres chilenas del norte minero. En Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *El cuerpo descifrado*, (1), pp. 268-82.

Simonffy, (1999). L'espace de la danse ou la fiction de l'espace. En A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse* (pp. 195-216). Paris: Anthropos.

Slatta, R. W. (1987). Introduction to Banditry in Latin America. En R. W. Slatta (ed.), *Bandidos. The varieties of Latin American banditry*. Nueva York: Greenwood Press.

Sófocles. (2014). *Antígona*. Barcelona: Editorial Debolsillo.

- Sölle, D. (1992). *Souffrances*. Paris: Les Éditions du Cerf. (Trabajo original publicado en 1973).
- Sossa Rojas, A (2010). Michael Foucault y el cuidado de sí. *CONHISREMI*, Revista Universitaria Arbitrada de Investigación y Diálogo Académico, 6 (2).
- Sousa Santos, B. de (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México D. F.: Editorial Siglo XXI.
- Steiner, G. (1996). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente* (2ª Ed.). Barcelona: Gedisa Editorial. (Trabajo original publicado en 1987).
- Stutz, D. (2011). 3 solos en 1 tempo. En Córnao, Ó. (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando* (pp. 54-67). Madrid: Editorial Continta me tienes.
- Thompson, J. (2009). *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. London: Palgrave Macmillian.
- Tiérou, A. (2001). *Si sa danse bouge l'afrique bougera*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Thuries, A. (2016). *L'apparition de la danse*. Paris: L'Harmattan.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Toro Calonje, A. (2012). Buscando a América. Entrevista a Annabelle López Ochoa. *Revista Danza Conmigo*, (7-8).
- (2014a). Contrapeso. La Videodanza o la coreografía de la mirada. *Nexus*, 7(15), pp. 6-25. Cali, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.
- (2014b). El palíndromo de Antígona, o el empoderamiento pacifista a través del arte. *Nexus*, 7(16), pp. 146-63. Cali, Escuela Comunicación social, Universidad del Valle.
- (2015a). Arte y duelo: proceso de emancipación. Un caso: el flamenco. *Nexus*, 8(17), pp. 6-25. Cali, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.
- (2015b). La resonancia del bailarín o el acto comunicativo de la danza. En S. Calero Cruz, *Cuerpo y Comunicación*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
- (2016). Víctimas, duelo y arte: Una reflexión sobre el papel del arte en el proceso de paz en Colombia. *Textos y sentidos*, (13), Enero/Junio-2016, pp. 9-26.

- Torre, V. de la (Enero 31 de 2016). Una tarde de "lobby" en Cartagena. *El Espectador*, p. 10. Colombia.
- Torres, A. (Mayo 3 de 2015). Lucharé para hallar hasta el último hueso de mi hijo. *El Espectador*, pp. 22-3. Colombia.
- Torres Giraldo, I. (1978). *Los inconformes*. Bogotá: Editorial Latina.
- Torres, M. (Marzo de 2014). Construcción de paz y transformación positiva de conflictos: La experiencia de las Escuelas de Perdón y Reconciliación Política (ESPERE). *Complexus. Saberes entretnejidos*, (3), pp. 79-87. Guadalajara: ITESO-Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Trías, E. (1991). *Lógica del límite*. Madrid: Ediciones Destino.
- Turner, V. W. (1980). *La selva de los símbolos, aspectos del ritual Ndembu*. Madrid: Siglo XXI.
- University of California. (1968). *The diary of Vaslav Nijinsky*. In R. Nijinsky (ed.). California, USA: Simon and Schuster, INC. (Original work published in 1936).
- Unknown Heroes (2013). Bogotá D. C.: Programa Somos Defensores-MINGA-CCJ-Benposta Nación Muchachos-Unión Europea-Diakonia.
- Uprimmy, R. (Diciembre 20 de 2015). Colombia y Sudáfrica. *El Espectador*, p. 43. Colombia.
- (Noviembre 1° de 2015). Justicia opaca. *El Espectador*, p. 39. Colombia.
- (Octubre 25 de 2015). Desaparecidos, guerra y paz. *El Espectador*, p. 87. Colombia.
- (2001). El 'laboratorio' colombiano: narcotráfico, poder y administración de justicia. En B. de Sousa Santos y M. García Villegas (eds.), *El caleidoscopio de la justicia en Colombia*, Tomo I. Bogotá: Colciencias-Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de Coímbra-CES-Uniandes-Universidad Nacional de Colombia-Siglo del Hombre Editores).
- Uribe Alarcón, M. V. (2009). *Antropología de la Inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*.

- Useche Aldana, Ó. (2003). La potencia creativa de la resistencia a la guerra. *Polis. Utopías y sueños colectivos*, (6). Santiago de Chile.
- (Enero-Junio de 2010). El poder ciudadano de la resistencia civil. *Revista Polisemia* (Caminos de paz y no violencia), (9), pp. 69-73. Bogotá D. C.
- Valdez Cárdenas, J. (2012). *Levantones. Historias reales de desaparecidos y víctimas del narco*. México D. F.: Santillana Ediciones Generales-Ediciones Aguilar-Prisa Ediciones.
- Valéry, P. (2015). *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia.
- Vargas, M. V. (2015). Conflictividad y potencialidades territoriales en la región Pacífica. En Arquidiócesis de Cali, "Perspectivas de ciudad región", N° 4. *Cuadernos Ciudadanos. Observatorio de realidades sociales*. Cali: Merlín S. A. S.
- Vergeley, B. (1997). *La souffrance. Recherche du sens perdu*. Paris: Éditions Gallimard.
- Vincent, G. (2004). Corporéité: présence, sensibilité et vulnérabilité. En G. Vincent (ed.), *Le corps: Le sensible et le sens* (pp. 24-48). Strasbourg: Presses universitaires.
- Villamil Uriarte, R. R. y Cortés Solís, T. (2013). La administración de las ausencias, Parte II. (La ausencia y la presencia). En Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *El cuerpo descifrado*, (1), pp. 216-26.
- Villaroya, T. (S. f.). *Algo llamado pasado. Entrevista con Olga de Soto* [PDF].
- Virilo, P. (1988). *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée.
- (1991). *L'écran du désert. Chroniques de guerre*. Paris: Éditions Galilée.
- (1996). *Un paysage d'événements*. Paris: Éditions Galilée.
- Winkin, Y. (1984). Presentación general. En *La nueva Comunicación*. Barcelona: Kairós
- Wolliaston, E. (2000). En contact avec la terre. *Le corps en jeu*. Paris: CNRS éditions.
- Woodwar, A. (2012). Arts-Based practices in regions affected by war. *Voices: A world forum for music therapy*, 12(2). Bergen, Norway.
- Yepes, R. D. (2012a). *Política del arte: Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá D. C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- (2012b). Doris Salcedo y la violencia del arte. *Zigma*, (12), pp. 23-50. Bogotá D. C., Colombia.
- (2014). *María José Arjona: Lo que puede un cuerpo*. Bogotá, D. C.: Ministerio de Cultura.
- (2015). Athena's shield: Contemporary visual culture and the Colombian armed conflict. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá D. C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- (2015). El escudo de Atenea: Cultura visual y guerra en Colombia. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá D. C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Yoors, J. (2009). *Los gitanos*. Barcelona: Bellaterra. (Trabajo original publicado en 1987).

Yourcenar, M. (1974). *Feux*. Paris: Editions Gallimard.

Zepke, S. & Zuleta Pardo, M. (2014). Foucault y el arte: Del modernismo a la biopolítica. *Revista Nómadas* 40, abril de 2014, Universidad Central, Colombia, pp. 101-13.

Zlitni, S. (2007). Corps cadavre, corps défunt : une comparaison des pratiques et rituels funéraires français et tunisiens. En B. Galinon-Méléneq, y F. Martin-Juchat, *Le corps communicant : le XXIe siècle, civilisation du corps ?* (pp. 165-81). Paris: L'Harmattan.

Webgrafía

Acuerdo sobre las Víctimas del Conflicto. Disponible en: <https://goo.gl/P3dTVH> [consultado el 16/04/16].

Adams, D. (2011). The history of the culture of war and the future of the culture of peace. In Joint Research Institute for International Peace and Culture & Aoyama Gakuin University (eds.), *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*. Tomado de: http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recuperado en julio 9 de 2015].

Alcaldía de Bogotá. (Febrero 5 de 1988). Ley 434 de 1998 por la cual se crea el Consejo Nacional de Paz, se otorgan funciones y se dictan otras disposiciones. Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=191>

- Alemán, B. (2002). *Entrevista a Mikhail Baryshnikov*. Tomado de: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0009878> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Alonso, R. Video Danza, otro bastardo en la familia. Tomado de: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/bastardo.php> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Alto Comisionado para la Paz. (Diciembre 15 de 2015). Comunicado Conjunto #64, La Habana. Acuerdo sobre las Víctimas del Conflicto. “Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición”. Incluyendo la “Jurisdicción Especial para la Paz”; y “Compromiso sobre Derechos Humanos”. Disponible en: <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/proceso-de-paz-con-las-farc-ep/documentos-y-comunicados-conjuntos/Documents> [recuperado en abril 17 de 2016].
- (Noviembre 3 de 2013). Acuerdo Participación Política. Disponible en: <https://goo.gl/JMKpcT>
- (2014). ¿Qué se ha acordado en La Habana?. Bogotá. Disponible en: [http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/herramientas/documentos-y-publicaciones/Documents/Que%CC%81 se ha acordado en La Habana.pdf](http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/herramientas/documentos-y-publicaciones/Documents/Que%CC%81%20se%20ha%20acordado%20en%20La%20Habana.pdf) [recuperado en abril 14 de 2016].
- (2016). Resumen del Acuerdo sobre las víctimas del conflicto. Disponible en: <https://goo.gl/v562r6> [consultado el 12/05/16].
- Arai, T. *Art, creativity, and conflict transformation: A practitioner’s field note*. Tomado de: http://www.iuniata.edu/services/icpress/voices/pdf/2013/jv_2013_147-168.pdf [recuperado en julio 9 de 2015].
- Artifarti. *Arte y Compromiso*. (2013). *VII encuentros internacionales de artes y derechos humanos del Sahara Occidental*. Sevilla, España: Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla. Tomado de: <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2013/10/artifariti-2013-programa-oficial-p1.pdf> [recuperado en abril 27 de 2015].
- ASFADDES. (2003). *Veinte años de historia y lucha*. Bogotá D. C.: ASFADDES. Tomado de: [http://www.javiergiraldo.org/IMG/pdf/Asfaddes - 20 anos.pdf](http://www.javiergiraldo.org/IMG/pdf/Asfaddes_20_anos.pdf) [recuperado en abril 27 de 2015].

- Ateorthúa, A. L., y Rojas Rivera, D. M. (2008). El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos. Revista *Historia y Espacio*, (31), Cali, p. 23. Disponible en: <http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/2743> [recuperado en febrero 8 de 2016].
- Ázoe Danza. Página oficial de la compañía. Disponible en: <http://azoedanza.enclavedm.com/gallery/adriana-miranda/> [consultado el 9/0516].
- Barros, J. (Febrero 18 de 2015). Las teorías del origen del conflicto armado. *El Heraldo*. Disponible en: <http://www.elheraldo.co/politica/las-teorias-del-origen-del-conflicto-armado-en-colombia-184562> [recuperado en febrero de 2016].
- Banco de La República. Antecedentes del frente nacional. Tomado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional#Antecedentes [recuperado en mayo 15 de 2016].
- BBC Mundo. (Octubre 3 de 2016). Colombia dijo no: 4 puntos para entender qué pasa ahora con el proceso de paz y las FARC. *BBC Mundo* [en línea]. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37537520> [consultado el 16/01/17].
- Bel, J. (2001). *The show must go on*. Tomado de: [www.youtube.com: JérômeBel's "The show must go on"](http://www.youtube.com: JérômeBel's 'The show must go on') [recuperado en mayo 15 de 2016].
- (2012). *Performance room*. Tomado de: www.youtube.com: BMW Tate Live: Performance Room –JérômeBel [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Bernedo, K. *Memories from de margins: Art and political violence in Peru*. Tomado de: <http://www.globality-gmu.net/archives/3535> [recuperado en julio 9 de 2015].
- Betancur Alarcón, L. (Febrero 12 de 2015). El regreso a la vida de las viejas estaciones del tren en Cundinamarca. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15234575> [consultado el 12/03/16].
- Bluradio. (Septiembre 23 de 2016). Este viernes termina la X Conferencia Nacional Guerrillera. *Blu Radio* [en línea]. Disponible en: <http://www.bluradio.com/paz/este-viernes-termina-la-x-conferencia-nacional-guerrillera-117324> [consultado el 13/01/17].

- Borgdorff, H. (Enero 31 de 2006). El debate sobre la investigación en las artes. Disponible en:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vH4DddAmNOsJ:www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co [página web consultada el 09/09/16].
- Caballero, A. (Marzo 12 de 2016). El Fantasma del Comunismo. *Semana*. Disponible en:
<https://goo.gl/Qpo9yK> [recuperado en abril 15 de 2016].
- Calderon, P. (2003). *Foucault par lui-même*. Tomado de:
https://www.youtube.com/watch?v=H2_y6GHLe4Q [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Cárdenas, S. (Noviembre 24 de 2016). Gobierno y Farc firmaron el nuevo acuerdo de paz. *El Colombiano* [en línea]. Disponible en:
<http://www.elcolombiano.com/colombia/acuerdos-de-gobierno-y-farc/vea-la-firma-del-nuevo-acuerdo-de-paz-entre-el-gobierno-y-las-farc-AN5429376>
[consultado el 17/01/17].
- Carrera, D. y Pastorino, M. (2015). Video danza, máquina y cuerpo, FIVU. Tomado de:
<http://www.videodanza.com/textos/maguina%20y%20cuerpo.htm> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Carrillo, R. La video danza, la escondida incógnita. Tomado de:
<http://publicaciones.zemos98.org/la-video-danza-la-escondida> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Carvalho, C. Contrapeso. Tomado de: <http://www.youtube.com/watch?v=mUHm9S4XXz8>
[recuperado en mayo 15 de 2016].
- Castañeda Clavijo, G. M. y Gallo Cadavid, L. E. Narrativa corporal: una experiencia vivida a través de la danza. De la tesis *Vivencias de prácticas corporales artísticas: allegarse al cuerpo vivido desde las experiencias artísticas*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia. Tomado de:
<http://viref.udea.edu.co/contenido/pdf/133-narrativa.pdf> [recuperado en abril 27 de 2015].
- Castillo, F. (1987). *Los Jinetes de la Coca*. Bogotá: Oveja Negra editores. Disponible en:
<http://www.corteidh.or.cr/tablas/19273.pdf> [recuperado en febrero 7 de 2016].

- Centro de Memoria Histórica. Estadísticas del conflicto armado en Colombia. Tomado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- CICR. (Septiembre 10 de 2016). Colombia: proceso de salida de niños, niñas y adolescentes de campamentos de las FARC-EP. *CICR: Comité Internacional de la Cruz Roja* [en línea]. Disponible en: <https://www.icrc.org/es/document/salida-de-ninos-ninas-menores-de-campamentos-de-las-farc-ep-colombia> [consultado el 10/01/17].
- Cohen, C. E. (2011). Acting together: Performance and the creative transformation of conflict. In Joint Research Institute for International Peace and Culture and Aoyama Gakuin University (eds.), *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*. From: http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recovered at 9th July 2015].
- Corporación Nuevo Arcoíris. (Septiembre 26 de 2016). Resultado de Encuesta: La X Conferencia Nacional Guerrillera de las Farc. *Corporación Nuevo Arcoíris* [en línea]. Disponible en: <https://www.arcoiris.com.co/2016/09/resultado-de-encuesta-la-x-conferencia-nacional-guerrillera-de-las-farc/> [consultado el 13/01/17].
- Cosoy, N. (Octubre 5 de 2016). El rol de las iglesias cristianas evangélicas en la victoria del "No" en el plebiscito de Colombia. *BBC Mundo* [en línea]. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37560320> [consultado el 16/01/17].
- Cumbre de Mujeres y Paz. (S. f.). *Humanas Colombia* [en línea]. Disponible en: http://www.humanas.org.co/pagina.php?p_a=123 [recuperado en enero 13 de 2017].
- Dimaggio, P. (2011). *Conflict over art, cultural expression and social values in american society*. In Center for arts and cultural policy studies. Princeton University. New Jersey, USA. From: <https://www.princeton.edu/~artspol/proj6.html> [recovered at 9th July 2015].
- El Colegio del Cuerpo. Área de Creación. Marie-France Delieuvin. Disponible en: <http://elcolegiodelcuerpo.org/es/el-colegio-del-cuerpo/areas-de-creacion/> [consultado el 26/04/16].

- Espectáculos Compañía del Cuerpo de Indias. Inxilio-El sendero de lágrimas. Disponible en: <http://elcolegiodelcuerpo.org/en/la-compania-del-cuerpo/> [consultado el 28/04/16].
- El Colombiano. (Junio 23 de 2010). Álvaro Restrepo y el poder de la danza en Explora. Disponible en: http://www.elcolombiano.com/historico/alvaro_restrepo_y_el_poder_de_la_danza_en_explora-PVEC_94380 [consultado el 26/04/16].
- El Espectador.com. (Enero 6 de 2009). La silla vacía, hace diez años. Disponible en: <http://www.elespectador.com/impreso/tema-del-dia/articuloimpreso104886-silla-vacia-hace-diez-anos> [recuperado en abril 17 de 2016].
- (Abril 14 de 2014). 'Los Urabeños' y 'La oficina de Envigado' buscan diálogos de paz con el gobierno. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/los-urabenos-y-oficina-de-envigado-buscan-dialogos-de-p-articulo-486784> [recuperado en abril 15 de 2016].
- El Norte de Castilla. (Marzo 9 de 2016). Teresa Nieto presenta 'El ajuar' en el Principal. *El Norte de Castilla*. Disponible en: <http://www.elnortedecastilla.es/palencia/201603/09/teresa-nieto-presenta-ajuar-20160309125215.html> [consultado 28/01/17].
- Entrevista con Israel Galván, Inmusica Noticias, 11 de diciembre 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gKWkcXCkWI> [consultado el 17/05/16].
- El País.com.co. (2014). Está en Cali el coreógrafo africano Georges Momboye. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/esta-cali-coreografo-africano-georges-momboye> [consultado el 9/03/16].
- (Febrero 27 de 2015). Corte Penal puede intervenir en Colombia si no hay paz con justicia: Kofi Annan. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/corte-penal-puede-intervenir-colombia-si-hay-paz-con-justicia-kofi-annan> [consultado el 10/01/17].
- (Mayo 24 de 2015). Bombardeo en Guapi, Cauca, deja más de 350 desplazados: Defensoría. Disponible en: <http://m.elpais.com.co/judicial/bombardeo-en-guapi-cauca-deja-mas-de-350-desplazados-defensoria.html> [consultado el 08/12/15].

- (Agosto 24 de 2016). En detalle: estos son los seis puntos del acuerdo final de paz con las Farc. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/proceso-paz/noticias/detalle-estos-son-seis-puntos-acuerdo-final-paz-con-farc> [consultado el 10/01/17].
- (Octubre 6 de 2016). Las polémicas revelaciones de promotor del No sobre estrategia en el plebiscito. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/proceso-paz/noticias/polemicas-revelaciones-juan-carlos-velez-promotor-sobre-plebiscito> [consultado el 15/01/17].
- ELTiempo.com. (Octubre 21 de 2006). En Puerto Berrío (Antioquia), cada muerto sin identificar tiene su padrino. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3295035>
- (Octubre 22 de 2014). Las respuestas del Gobierno a reparos del uribismo al Proceso de Paz. Bogotá, diario *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/gobierno-responde-a-las-criticas-del-uribismo-al-proceso-de-paz/14728499> [Recuperado en abril 14 de 2016].
- (Enero 20 de 2015). Seis casos de reconciliación para aprender en Colombia. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/proceso-de-paz-seis-casos-de-reconciliacion-para-aprender-en-colombia/15602795> [recuperado en abril 29 de 2016].
- (Marzo 30 de 2015). El uribismo expone todas sus razones para oponerse al proceso de paz. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/criticas-del-uribismo-al-proceso-de-paz/15490175> [recuperado en abril 14 de 2016].
- (Junio 26 de 2015). Mancha de crudo ya se extiende por 7 km de playa de Tumaco. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16006816> [consultado el 08/12/15].
- (Abril 28 de 2016). Inicio del proceso de paz con el ELN aún no tiene fecha. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/proceso-de-paz-con-el-eln/16576616> [consultado el 29/04/16].
- (Septiembre 21 de 2016). Santos entregó acuerdo de paz al Consejo de Seguridad de la ONU. *ELTiempo.com* [en línea]. Disponible en:

<http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/discurso-de-santos-en-la-asamblea-de-la-onu-en-nueva-york/16707319> [consultado el 16/01/17].

----- (Diciembre 1 de 2016). La histórica votación a la refrendación del acuerdo en el Congreso. *ElTiempo.com* [en línea]. Disponible en:

<http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/como-fue-la-votacion-en-congreso-para-refrendar-nuevo-acuerdo-de-paz/16763644> [consultado el 17/01/17].

----- (Diciembre 10 de 2016). 'El sol de la paz brilla, por fin, en el cielo de Colombia': Santos. *ElTiempo.com* [en línea]. Disponible en:

<http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/juan-manuel-santos-recibe-premio-nobel-de-paz/16769945> [consultado el 17/01/17].

----- (Diciembre 13 de 2016). Corte aprueba el 'fasttrack' para implementar acuerdo de paz. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/justicia/corte-constitucional-aprueba-el-fast-track-para-nuevo-acuerdo-de-paz/16772050> [consultado el 17/01/17].

FARC-EP. (Septiembre 23 de 2016). Declaración Política X Conferencia Nacional Guerrillera–Comandante Manuel Marulanda Vélez. *Diálogos de Paz* [en línea]. Disponible en:

<http://pazfarc-ep.org/comunicadosconjuntosfarcscubas/item/3558-declaracion-politica-x-conferencia-nacional-guerrillera-comandante-manuel-marulanda-velez.html> [consultado el 12/01/17].

Fernández García, J. El proceso de paz de El Salvador diez años después a través de la prensa salvadoreña. Disponible en:

<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/14599/Fernandez-Garcia%20-%202002%20-%20El%20proceso%20de%20Paz%20de%20El%20Salvador%20diez%20a%C3%B1os%20despu%C3%A9s%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la%20Prensa%20Salvadore%C3%B1a.pdf?sequence=1> [recuperado en mayo 5 de 2016].

Ferrari, P. (S. f.). Relación entre evolución del cerebro humano y de la mano. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/91903378/Relacion-Entre-Evolucion-Del-Cerebro-Humano-y-de-La-Mano>

Fisas, V. Anuario de procesos de paz 2014. Disponible en:

- <http://escolapau.uab.es/img/programas/procesos/14anuarie.pdf> [Recuperado en mayo 3 de 2016].
- Foucault, M. (1966). Le corps utopique. Conferencia radiofónica de Michel Foucault dictada el 7 de diciembre de 1966 en France-Culture. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L8iyy0m3P38> (Parte1) <https://www.youtube.com/watch?v=OeOmXEagOSM> (Parte 2) [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Franco, C. (Febrero de 2012). La Verificación en un Eventual Proceso de Paz. Fundación Ideas para la paz, Serie Working papers FIP, No. 10, Bogotá. Disponible en: <http://cdn.ideaspaz.org/media/website/document/55a6646a74b5f.pdf> [recuperado en abril 13 de 2016].
- Fukushima, K. (2011). Peace and culture: Fostering peace through cultural contributions. In Joint Research Institute for International Peace and Culture & Aoyama Gakuin University (eds.). *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*. From: http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recovered at 9th July 2015].
- Garcés, C. (Julio 20 de 2012). En el 'Cuerpo' de Álvaro Restrepo. Colarte, *El Tiempo*. Disponible en: <http://ventarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=17715> [consultado el 26/04/16].
- García, E. Danza y tecnología II. Disponible en: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/9_danza.htm [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Giraldo, J. (2003). El Paramilitarismo en Colombia, ayer y hoy. En los 10 años de la Corporación Jurídica Libertad. Disponible en: <https://goo.gl/8TLhPi> [recuperado en abril 17 de 2015].
- Gobierno Nacional de Colombia y FARC-EP. (Septiembre 7 de 2016). Comunicado Conjunto | Instalación de la Comisión de Implementación, Seguimiento, Verificación del Acuerdo Final de Paz y de Resolución de Diferencias (CSV) en La Habana. Disponible en: <http://www.humanas.org.co/archivos/comunicado-conjunto-98-la-habana-7-de-septiembre.pdf> [consultado el 10/01/17].
- (Octubre 28 de 2016). Comunicado Conjunto No 3. Disponible en: http://www.humanas.org.co/archivos/Comunicado_03.pdf [consultado el 16/01/17].

- Gómez, J. (2013). Contexto socio-cultural y político: En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950, vol. 5, N° 10. Tomado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v5n10/v5n10a03.pdf>
- Gómez, M. (Mayo 27 de 2013). Histórico primer acuerdo entre Gobierno y FARC en proceso de paz. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12825874> [recuperado en mayo 27 de 2013].
- González, L. (2014). Baila, jamás dejes de bailar. Día Internacional de la Danza. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/baila-jamas-dejes-de-bailar-dia-internacional-de-la-danza/> [consultado el 3/03/16].
- Hafner, J. (2009). Playing past the troubles: Theatrical expression in a post-conflict society. In *Independent Study Project (ISP) Collection*. From: http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1797&context=isp_collection [recovered at 9th July 2015].
- Higuita, O. (2014). Los Diálogos de Paz y las Perspectivas de una Paz Duradera. Disponible en: <http://www.prensarural.org/spip/IMG/pdf/Ensayo.-Los-di%C3%A1logos-de-La-Habana-y-las-perspectivas-de-una-paz-duradera-en-Colombia.pdf> [recuperado en abril 13 de 2016].
- Humanas.org. (Octubre 7 de 2016). Las mujeres y las niñas, declaramos que la paz también es nuestra. Disponible en: http://www.humanas.org.co/archivos/071016_Declaracion_mujeres.pdf [consultado el 15/01/17].
- IDARTES. Festival Danza en la Ciudad. *Proyecto Recital (Francia-Colombia)*. Disponible en: <http://www.danzaenlaciudad.gov.co/proyecto-recital-francia-colombia> [consultado el 3/03/16].
- Jiménez García, I. (Enero-Diciembre de 2013). Exclusión y figuras de la comunidad en Inxilio. Desde el Jardín de Freud (No. 13, Bogotá), pp. 55-70. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/38201/1/40696-183260-1-PB.pdf> [consultado el 30/04/16].
- Larrain, V. (Junio 10 de 2016). Pina Bausch: La mejor coreógrafa del siglo XX. *Danza Ballet* [en línea]. Disponible en: <http://www.danzaballet.com/el-trabajo-coreografico-de-pina-bausch/> [consultado el 25/03/16].

- La República. (Enero 16 de 2017). Siguen reuniones, en Quito, entre el ELN y Gobierno de Colombia. Disponible en:
<http://www.larepublica.ec/blog/politica/2017/01/16/siguen-reuniones-entre-eln-y-gobierno-de-colombia/> [consultado el 17/01/17].
- La W. (Noviembre 13 de 2016). Los cambios que trae el nuevo acuerdo de paz entre el Gobierno y las Farc. *W Radio* [en línea]. Disponible en:
<http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/los-cambios-que-trae-el-nuevo-acuerdo-de-paz-entre-el-gobierno-y-las-farc/20161113/nota/3302059.aspx>
[consultado el 17/01/17].
- Lebaron, M. (2011). Dancing at the crossroads: Arts and movement-based approaches to conflict resolution. In Joint Research Institute for International Peace and Culture & Aoyama Gakuin University (eds.). *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*. From:
http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recovered at 9th July 2015].
- Le Monde. (Septiembre 24 de 2017). Aurélie Dupont : « Je pense à Pina Bausch tous les jours. Je lui dois tout » [entrevista]. Disponible en:
http://mobile.lemonde.fr/festival/video/2017/09/24/aurelie-dupont-je-pense-a-pina-bausch-tous-les-jours-je-lui-dois-tout_5190430_4415198.html?xtref=http%3A%2F%2Fm.facebook.com%2F
[consultado el 25/09/17].
- Marca Colombia. (Octubre 11 de 2013). Adriana Miranda, Imagen de la 1a Bial Internacional de Danza de Cali. Disponible en:
<http://www.colombia.co/aliados/adriana-miranda-imagen-de-la-1a-bial-internacional-de-danza-de-cali.html> [consultado el 13/05/16].
- Martínez López, C. *Las mujeres y la paz en la historia. Aportaciones desde el mundo antiguo*. Disponible en:
<http://www.ugr.es/~eirene/publicaciones/item12/eirene12cap8.pdf> [recuperado en julio 9 de 2015].
- Millán, J. C. (2015). Mourad Merzouki: bailar, crear, vivir. Disponible en:
<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/noticias/Paginas/Mourad-Merzouki-bailar-crear-vivir.aspx> [consultado el 28/02/16].

- Miranda, B. (Octubre 3 de 2016). Las razones por las que el "No" se impuso en el plebiscito en Colombia. *BBC Mundo* [en línea]. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37537629> [consultado el 16/01/17].
- Molano, A. (Noviembre 24 de 2004). Aproximación histórica al paramilitarismo. Mapamundi de Conflictos América Latina, Jornada Internacional "Quien no tiene memoria no tiene futuro". Barcelona [recuperado en mayo 7 de 2015].
- Molano Bravo, A. (Noviembre 24 de 2004). Aproximación histórica al paramilitarismo. Mapamundi de Conflictos América Latina, Jornada Internacional "Quien no tiene memoria no tiene futuro", Barcelona. Disponible en: http://www.observatori.org/paises/pais_51/documentos/E_MOLANO.pdf [recuperado en mayo 7 de 2015].
- Molano Jimeno, A. (Octubre 6 de 2016). Con multitudinaria marcha, ciudadanos pidieron no dejar morir acuerdos de paz. *ElEspectador.com* [en línea]. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/paz/multitudinaria-marcha-ciudadanos-pidieron-no-dejar-mori-articulo-658833> [consultado el 15/01/17].
- Momboye, G. (S. f.). Le chorégraphe. *Opéra de Rouen Haute Normandie, Théâtre Des Arts*. Fiche Pédagogique, « Clair de lune ». Disponible en: <https://www.yumpu.com/fr/document/view/31886617/fiche-paedagogique-georges-momboye-clair-de-lune-pdf-551-ko> [consultado el 9/03/16].
- Muñiz García, E. y List Reyes, M. (2013). Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades. La ciencia y la tecnología en las prácticas corporales. *Cuerpo descifrado*, (1). Base de datos disponible en: <https://docs.google.com/uc?export=download&id=0BxNqssZAwQRJY29jQkxsUkFHejQ> [recuperado en abril 27 de 2015].
- Narváez, G. (2012). *La Guerra Revolucionaria del M-19 (1974-1989)* (Tesis para optar por el título de Magíster en Historia). Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/9917/1/468440.2012.pdf> [recuperado en febrero 3 de 2016].
- Nieto, T. (Diciembre 14 de 2013). A compás. RTVE. A la carta. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/a-compas/compas-teresa-nieto-14-12-13/2224110/> [consultado el 24/11/16].

- (Noviembre 20 de 2015). Podcast de María del Carmen Ramón [audio]. Disponible en: http://www.ivoox.com/teresa-nieto-el-ajuar-audios-mp3_rf_9452615_1.html [consultado el 24/11/17].
- Oficina de Información Diplomática. Ficha de país: Kenia. Disponible en: http://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/Kenia_FICHA%20PAIS.pdf [recuperado en mayo 2 de 2016].
- Office of the Prosecutor. (Septiembre 1 de 2016). Declaración de la Fiscal de la CPI, Fatou Bensouda, sobre la conclusión de las negociaciones de paz entre el Gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia–Ejército del Pueblo. *International Criminal Court* [en línea]. Disponible en: <https://www.icc-cpi.int/Pages/item.aspx?name=160901-otp-stat-colombia&ln=Spanish> [consultado el 10/01/17].
- Olaya Requene, A. Y. (Junio 25 de 2015). ¿Tiene sentido hablar de paz en el Pacífico colombiano? *Las2Orillas.com*. Disponible en: <https://www.las2orillas.co/tiene-sentido-hablar-de-paz-en-el-pacifico-colombiano/> [consultado el 08/12/15].
- ONU. (Septiembre 19 de 2016). II Cumbre Nacional de Mujeres y Paz: Las mujeres participamos y decidimos. *Naciones Unidas Colombia* [en línea]. Disponible en: <http://nacionesunidas.org.co/blog/2016/09/19/ii-cumbre-nacional-de-mujeres-y-paz-las-mujeres-participamos-y-decidimos/> [consultado el 13/01/17].
- ONU Mujeres Colombia. (Septiembre 20 de 2016). La II Cumbre Nacional Mujeres y Paz en Bogotá destaca la participación de las mujeres colombianas en la construcción de la paz. *ONU Mujeres* [en línea]. Disponible en: <http://www.unwomen.org/es/news/stories/2016/9/announcement-second-national-summit-of-women-and-peace-in-bogota> [consultado el 13/01/17].
- Participantes de la II Segunda Cumbre Nacional de Mujeres y Paz. (Septiembre 21 de 2016). Manifiesto Político | Las mujeres vamos por la paz. Disponible en: http://www.humanas.org.co/archivos/210916_Manifiesto_Cumbre.pdf [consultado el 15/01/17].
- Pedro Pascual, C. de (Septiembre 11 de 2008). Café Müller y la Consagración de Pina Bausch. *Danza Ballet*. Disponible en: <http://www.danzaballet.com/cafe-muller-y-la-consagracion-de-pina-bausch/> [consultado el 25/03/16].
- Perro Rabioso. *Café Müller*. Disponible en: <http://www.perrorabioso.com/node/165> [consultado el 25/03/16].

Portafolio.co. (Octubre 7 de 2016). Así, el Comité Noruego anunció el Nobel de paz para Juan Manuel Santos. *Portafolio* [en línea]. Disponible en: <http://www.portafolio.co/economia/gobierno/premio-nobel-de-paz-para-santos-anunciado-por-el-comite-noruego-del-nobel-500881> [consultado el 15/01/17].

Prensa Buen Gobierno. (Mayo 6 de 2016). Hay que cambiar nuestros corazones endurecidos: Ingrid. Disponible en: <https://goo.gl/n7NboH> [consultado el 07/05/16].

Presidencia de la República. (Marzo 30 de 2016). Alocución del Presidente de la República, Juan Manuel Santos [video]. Disponible en: <http://especiales.presidencia.gov.co/Documents/20160330-dialogos-eln/dialogos-eln.html> [consultado el 04/05/16].

----- (Octubre 21 de 2016). Más de cien organizaciones de mujeres respaldaron sin vacilaciones acuerdo de paz y pidieron al Presidente continuar su liderazgo. *Presidencia de la República* [en línea]. Disponible en: <http://es.presidencia.gov.co/noticia/161021-Mas-de-cien-organizaciones-de-mujeres-respaldaron-sin-vacilaciones-acuerdo-de-paz-y-pidieron-al-Presidente-continuar-su-liderazgo> [consultado el 16/01/17].

Publimetro Colombia. (Octubre 13 de 2016). Miles de personas marcharon en Bogotá nuevamente por la paz. *Publimetro* [en línea]. Disponible en: <https://www.publimetro.co/co/colombia/2016/10/13/miles-personas-marcharon-bogota-nuevamente-paz.html> [consultado el 16/01/17].

RAE. “Gitano”. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=gitano> [consultado el 24/04/15 y el 17/05/16].

RCN Radio. (Diciembre 12 de 2016). Organizaciones sociales radicarón 50 mil firmas ante la Corte para avalar el ‘fasttrack’. *RCN Radio* [en línea]. Disponible en: <http://www.rcnradio.com/nacional/organizaciones-sociales-radicaron-50-mil-firmas-ante-la-corte-avalar-fast-track/> [consultado el 17/01/17].

Reportaje sobre la puesta en escena "Lo Real" de Israel Galván en el Teatro Real de Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dbhAe9hD2rQ>

Restrepo, A. (2009). *Revista “Danza conmigo”* del Instituto colombiano de ballet clásico, (1).

- Reuters. (Febrero 17 de 2007). FARC lanzan Plan "Renacer" y buscan oxígeno político. Disponible en:
<https://lta.reuters.com/article/domesticNews/idLTASIE51G1IQ20090217>
[consultado el 8/12/15].
- Rosenberg, D. (2001a). Video Space: a site for technology. Disponible en:
<http://www.dvpg.net/essays.html> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- (2001b). Notes on the intersection of Dance and Technology. Disponible en:
<http://www.dvpg.net/essays.html> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Rochelle Roca, H. (2011). UNESCO's perspective: Dialogue among cultures for conflict prevention and reconciliation. In Joint Research Institute for International Peace and Culture & Aoyama Gakuin University (eds.), *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*. From:
http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recovered at 9th July 2015].
- Rubinstein, R. A. (2011). Representation and response: Culture and conflict transformation. In Joint Research Institute for International Peace and Culture & Aoyama Gakuin University (eds.), *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*. From:
http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recovered at 9th July 2015].
- Sandoval, L. (Marzo 30 de 2014). El consejo nacional de paz. *El Espectador*. Disponible en:
<http://www.elespectador.com/opinion/el-consejo-nacional-de-paz-columna-483891> [recuperado en febrero 17 de 2016].
- Sara Cano Danza. (S. f.). *Sobre mí*. Disponible en: <https://saracano.es/sobre-mi/>
[consultado el 28/01/17].
- Secretaría Distrital de la Mujer. 'Nada sin las mujeres, todo con las mujeres', manifiesto político de la II Cumbre Nacional de Mujeres y Paz. Secretaría Distrital de la Mujer: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. [en línea]. Disponible en:
<http://www.sdmujer.gov.co/inicio/1059-nada-sin-las-mujeres-todo-con-las-mujeres-manifiesto-politico-de-la-ii-cumbre-nacional-de-mujeres-y-paz>
[consultado el 13/01/17].

- Semana.com. (Septiembre 15 de 2012). Críticos del proceso de paz... No solo es Uribe. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/criticos-del-proceso-paz-no-solo-uribe/264797-3> [recuperado en abril 16 de 2016].
- (Enero 30 de 2016). ¿Por qué matan a las caleñas? Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/cali-por-que-matan-a-las-mujeres/458537>
- (Marzo 12 de 2016). Regresa el Fantasma Paramilitar. Disponible en: <https://goo.gl/6RHXFc> [recuperado en abril 15 de 2016].
- (Marzo 23 de 2016). 23 de marzo, un día que pudo pasar a la historia. Disponible en: <https://goo.gl/aLYUzk> [recuperado en abril 12 de 2016].
- (Marzo 30 de 2016). Histórico: despegan las negociaciones de paz entre el Gobierno y el ELN. Bogotá, *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/eln-y-gobierno-instalan-mesa-de-negociacion-de-paz/467258> [recuperado en abril 15 de 2015].
- (Agosto 29 de 2016). Las FARC explican por qué no han salido de sus filas los menores de edad. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/salida-de-menores-de-las-filas-de-las-farc-en-el-marco-del-proceso-de-paz/491680> [consultado el 12/01/17].
- (Septiembre 8 de 2016). Uribe apela a Donald Trump y Hillary Clinton. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/plebiscito-por-la-paz-alvaro-uribe-envia-carta-a-hillary-clinton-y-donald-trump/492915> [consultado el 10/01/17].
- (Noviembre 28 de 2016). Ponencia: FastTrack sí pero con refrendación popular. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/fast-track-para-acuerdo-de-paz-si-pero-con-refrendacion-popular-ponencia/507131> [consultado el 17/01/17].
- (Diciembre 13 de 2016). Las FARC expulsan a cinco mandos en disidencia. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/cinco-jefes-de-las-farc-en-disidencia-gentil-duarte-uno-de-ellos/509377> [consultado el 17/01/17].
- (Diciembre 17 de 2016). Los disidentes de las Farc. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/desercion-de-cinco-mandos-medios-de-las-farc-en-el-guaviare/509760> [consultado el 17/01/17].

- (Diciembre 17 de 2016). Presidente Santos recibe premio 'Lámpara de la Paz'. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/presidente-juan-manuel-santos-recibe-premio-lampara-de-la-paz/509768> [consultado el 17/01/17].
- (Enero 4 de 2017). Gobierno se queja ante la ONU por baile de verificadores con FARC. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/gobierno-se-queja-ante-la-onu-por-baile-de-verificadores-con-las-farc/511382> [consultado el 17/01/17].
- (Enero 5 de 2017). FARC se retiran de mecanismo de verificación en zona de concentración de La Guajira. *Semana.com* [en línea]. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/farc-se-retiran-de-mecanismo-de-verificacion-en-zona-de-concentracion-de-conejo-la-guajira/511438> [consultado el 17/01/17].
- (Enero 8 de 2017). Diálogo con el ELN se reactivará el 12 de enero. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-con-el-eln-conversaciones-se-reactivaran-el-12-de-enero-en-quito/511702> [consultado el 17/01/17].
- SIDA (Swedish International Cooperation Agency). (2003). *Conflict management through culture and media*. From: http://www.ceipaz.org/images/contenido/Conflict%20management%20through%20culture%20and%20media_ENG.pdf [recovered at 9th July 2015].
- Siegel, S. (Enero 24 de 2014). French choreographer blends hip-hop, Brazilian rhythms. Disponible en: http://articles.mcall.com/2014-01-24/entertainment/mc-compangie-kafig-dance-zoellner-20140124_1_mourad-merzouki-choreographer-brazilian-rhythms [consultado el 28/02/16].
- Soler, C. Entrevista a Héctor Zaraspe, maestro de ballet clásico. Disponible en: <http://www.danza.es/multimedia/revista/entrevista-a-hector-zaraspe-maestro-de-ballet?searchterm=zara> [recuperado en mayo 15 de 2016].
- Teatralia. (2008). "Clair de Lune". Disponible en: http://www.madrid.org/teatralia/2008/fichas/clair_de_lune.html [consultado el 9/03/16].

- TeleSUR. (Diciembre 1 de 2016). ¿Qué implica el Día D para Colombia?. *Telesurtv.net* [en línea]. Disponible en: <http://www.telesurtv.net/news/Que-implica-el-Dia-D-para-Colombia-20161201-0024.html> [consultado el 17/01/17].
- (Diciembre 2 de 2016). Mesa de diálogo entre Gobierno y FARC-EP recibe Premio Nacional de Paz. *Telesurtv.net* [en línea]. Disponible en: <http://www.telesurtv.net/news/-Mesa-de-dialogo-entre-Gobierno-y-FARC-EP-recibe-Premio-de-Paz-20161202-0007.html> [consultado el 17/01/17].
- Toledo, M. (Marzo 13 de 2012). El Colegio del Cuerpo: un regalo de Colombia al mundo. *BBC Mundo*. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/03/120312_colegio_del_cuerpo_mt.shtml [consultado el 26/04/16].
- UNESCO. 1985- el Grupo de contadora. Disponible en: <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php> [recuperado en abril 30 de 2016].
- Unidad para las víctimas. (S. f.). Reseña de la Unidad. Disponible en: <http://www.unidadvictimas.gov.co/es/rese%C3%B1a-de-la-unidad/126>
- Unmissions.org. (Noviembre 4 de 2016). Mecanismo tripartito inicia verificación del cese al fuego en terreno. *Misión de la ONU en Colombia* [en línea]. Disponible en: <https://colombia.unmissions.org/mecanismo-tripartito-inicia-verificacion-del-cese-al-fuego-en-terreno> [consultado el 17/01/17].
- Vásquez Rocca, A. (2006). Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico. *Revista Observaciones Filosóficas*, (3). Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html#1not> [consultado el 25/03/16].
- Verdadabierta.com. (Julio 12 de 2011). La ‘cacería’ del Frente Libertadores del Sur. Disponible en: <http://www.verdadabierta.com/component/content/article/82-imputaciones/3385-la-caceria-del-frente-libertadores-del-sur> [consultado el 8/12/15].
- W Radio. (Octubre 22 de 2014). Conozca la respuesta del Gobierno a los 52 críticas uribistas al proceso de paz. Bogotá, *W Radio*. Disponible en: <http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/conozca-la-respuesta-del-gobierno-a-los-52-criticas-uribistas-al-proceso-de-paz/20141022/nota/2473452.aspx> [recuperado en abril 14 de 2016].

Walker, P. (2011). Healing performance: Memorial ceremonias and relational healing. In Joint Research Institute for International Peace and Culture & Aoyama Gakuin University (eds.), *Conflict and Culture Fostering Peace through Cultural Initiatives*.

From:

http://www.iripec.aoyama.ac.jp/english/publication/pdf/nyrt_conference_report.pdf [recovered at 9th July 2015].

Wikipedia. Henryk Górecki. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Henryk_G%C3%B3recki [consultado el 26/04/16].

----- Narcoparamilitarismo. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Narcoparamilitarismo> [consultado el 8/12/15].

----- Pasta de cocaína. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Pasta_de_coca%C3%ADna [consultado el 8/12/15].

----- Plan Colombia. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Colombia [consultado el 8/12/15].

----- Reconciliación y perdón. Disponible en: <https://goo.gl/YpkBhh> [consultado el 13/05/16].

----- Terremoto de Colombia de 1979. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Terremoto_de_Colombia_de_1979 [consultado el 8/12/15].

Yepes, R. D. (2013). Guerreros (in)visibles: Sobre La guerra que no hemos visto de Juan Manuel Echavarría. Disponible en: http://www.academia.edu/4271567/Guerreros_in_visibles._Sobre_La_guerra_que_no_hemos_visto_de_Juan_Manuel_Echavarr%C3%ADa

----- (2014). Afectos sublimes: (Re)presentaciones de la violencia y el horror en el arte contemporáneo colombiano. Disponible en: http://www.academia.edu/4047542/Sublime_Affects_Re_presentations_of_Horror_and_Violence_in_Colombian_Contemporary_Art

Zona Cero. (Agosto 29 de 2016). "Salida de menores de edad de campamentos es decisión bilateral": FARC. *Zona Cero* [en línea]. Disponible en: <http://zonacero.com/?q=politica/salida-de-menores-de-edad-de-campamentos-es-decision-bilateral-farc-66929> [consultado el 12/01/17].

Filmografía documental y sonora

Academia Vagánova de Ballet. (2015). Disponible en: https://www.facebook.com/balletdalalachcar/videos/1597133760327996/?h_c_re_f=ARQbAB7Q8eptTFH0uWC5gHbBwzHqP4aUkeMBBI3U01fVtges9vyhhkrkMsfJSbTQh10&fref=nf [consultado el 13/06/17].

Ankers, M. y Dupre, J. (2012). *Marina Abramovic, The artist is present* [HBO Documentary films].

Bausch, P. (1978). *Café Müller* [obra]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mxiWlgzb7r4>

Bourne, M. (1996). *El lago de los cisnes* [obra de danza]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iuab3kK8cPU>

Cardona, P. (2008). *La percepción del espectador*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón-CENEDID-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Chapero-Jackson, E. (2012). *Los mundos sutiles, hacia Antonio Machado*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEttiQuN4Uk>

Chaplin, C. (1936). *Modern Times*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PwMTwyIRxVM> [consultado el 13/03/15].

Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne et Compaigne Käfig. (2008-2010). *Agwa-Correria*. Direction artistique et chorégraphie: Mourad Merzouki.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Septiembre 30 de 2015). *Pueblo sin tierra* [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LQlpVKt5IVE> [consultado el 2/10/15].

Cortázar, J. (2010). *Los Amantes*. En *Narraciones y poemas*. Buenos Aires: Granica Visor Libros. Libro + CD Rom (De Viva voz).

Dumais-Lvowski, C. y Kent, D. (2011). *Jiri Kylian. Mémoires d'oubliettes*. ARTE France-Bel Air Media.

El ejército furioso. (2016). *Isidro López-Aparicio. El arte contemporáneo*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=sja3mpzTXW0&feature=youtu.be>

Galván, I. (2013). *Lo real* [fragmento de la obra]. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=zYI1_1Gy_iE

Grupo Corpo. (2005). Ongotô [fragmento de la obra]. Brasil. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=fo-tZ1-k7L0>

Kent, D & Dumais-Lvowski C. (2011). *Mémoires d'oubliettes* DVD]. Alemania: Bel Air Media y ARTE France.

Kher, K. (2006). *Khuda se mannathu* [canción].

La mente de un bailarín [video]. Página de Facebook "Cultura Colectiva". Disponible en:
<https://www.facebook.com/CulturaColectiv/videos/vb.631575563520028/1251810954829816/?type=2&theater> [consultado el 09/09/16].

Lozano, J. J. y Morris, H. (2011). *Impunity*.

Médiapart. (Julio 15 de 2017). El cuerpo de la mujer como terreno de guerra [entrevista].
Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=50uxB_RNfUw

Merzouki, M. (2014). *Pixel* [fragmento de la obra]. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=z_Hu57QTqqE

----- (2008). *Agwa* [obra]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=dzfGMUFwPf0>

Momboye, G. (2007). *La Consagración de la Primavera* [obra]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=dKysuqBrB8A>

----- Georges Momboye & Thomas Guei impro@ ADEM (Improvisación de Georges Momboye con el percusionista Thomas Guei) [video]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=emPdXN8I5yc>. Ginebra, 19/08/15.

Motta, S. (2010). *El futuro, nuestro escenario*. Agencia Colombiana para la Reintegración.
Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=irmRgKJFeU8>

- Open Latitudes. (S. f.). Entrevista a Dorothée Munyaneza y fragmentos de la obra.
 Disponible en: <https://vimeo.com/139313813>
- Premios Platino. (Febrero 5 de 2014). La guerra contra las mujeres Trailer. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=S1IQZly11QA> [consultado el 01/10/15].
- Rincón, N. (2010). *Los abrazos del río*. Voa asbl, Bruselas.
- Royal Ballet. (2012). *Swan Lake: Corps de Ballet* (The Royal Ballet). Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=TkCijrMgeM8>
- Sanjoy, R. (2014). Planet Dance: Body talk. A visitor's guide to contemporary dance. Part 1.
 Web serie concebida y editada por el canal británico de YouTube "The Place".
 Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c>
- (2014). Planet Dance: Body talk. A visitor's guide to contemporary dance. Part 2.
 Web serie concebida y editada por el canal británico de YouTube "The Place".
 Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=D0UZZH8qdJ8>
- Sato, M. (2011). *Ballet rotoscope*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=vzJk6ww3LD0>
- Simon, P. (2010). Confesiones de un ex paramilitar I, II y III. Tomado de:
[http://desentranando-
 colombia.periodismohumano.com/2010/06/09/confesiones-de-un-paramilitar/](http://desentranando-colombia.periodismohumano.com/2010/06/09/confesiones-de-un-paramilitar/)
- y Bauluz, J. (2010). *La búsqueda de Luz*. Tomado de: [http://desentranando-
 colombia.periodismohumano.com/2010/06/16/los-desparecidos-luz-victima-de-
 todos-los-frentes-del-conflicto/](http://desentranando-colombia.periodismohumano.com/2010/06/16/los-desparecidos-luz-victima-de-todos-los-frentes-del-conflicto/)
- Soto, O. de (2003). *historia(s)* [entrevistas]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=yXFruRCYDCM> [consultado el 01/03/16]. La
 reconstrucción hecha por Olga de Soto está disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=aFUvSiDHslc&feature=youtu.be>
- The Place. (Enero 23 de 2015). Planet Dance: Bodytalk. A visitor's guide to contemporary
 dance II [video]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=AUZ9a06fOKg> [consultado el 17/11/15].

----- (Febrero 2 de 2015). Planet dance: Bodytalk. A visitor's guide to contemporary dance | [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=D0UZZH8qdJ8> [consultado el 17/11/15].