

# CORPO GRAFIAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

Vol. 10 No. 10 - ISSN Impreso 2390-0288 / ISSN Digital 2590-9398 // enero-diciembre de 2023





Animal de Pilar Domingo 2020, dibujo, Rio de Janeiro- Brasil



Arvoré de Pilar Domingo 2020, dibujo, Rio de Janeiro- Brasil

erpo-body-corps-kadaver-leş-hulla-slagtekrop-لیفایه-死骸-cos-karabina-bar  
angkai-tu thi-karkassa-mírvola-hræ-ἄλλ-σκελετός-시체-جشال-carcassa-karkass  
rcina-cadaver-جشال-μρσα-mírvola-τυσα-mzoga-kadavron-trup-karkas-Karkass

καρκας-शव-<sup>s l a g t e k r o</sup>  
erpo-body-corps-kadaver-leş-hulla-  
n írvola-huræ

λετός جشال-<sup>bangkai-tu thi-karkassa-mírvola-hræ-ἄλλ-σκελε</sup>  
erpo-body-<sup>-kadaver-leş-hulla-slagtekrop-لیفایه-死骸-cos-karabina-l</sup>

MRCINA-CADAVER-جشال-<sup>si</sup>  
UERPO-CUERPO-C

死骸

Corpo-grafías es una publicación serial anual de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, cuyo objetivo es difundir los resultados de investigación-creación y los estudios críticos de y desde los cuerpos. Se autoriza la reproducción sin ánimo de lucro de los textos publicados, siempre que se cite la fuente.

**Revista de Investigación Creación.**  
**Volumen 10 / No. 10**  
**Enero – diciembre de 2023**  
**ISSN impreso: 2390-0288**  
**ISSN digital: 2590-9398**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Revista Institucional de la Facultad de Artes ASAB - Doctorado en Estudios Artísticos**

**Dirección postal:** calle 13 n.º 31-75, Bogotá D. C.

**Código postal:** 110321

**Página web:** <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO>

**Teléfono:** 3239300, ext. 6640- 6641

**Correo electrónico:**  
[revista-corpografias@udistrital.edu.co](mailto:revista-corpografias@udistrital.edu.co)

**Primer número publicado:** 2014

#### **Rector**

Giovanny Mauricio Tarazona Bermúdez

#### **Vicerrectora académica**

Mirna Jirón Pópova

#### **Vicerrector administrativo y financiero**

Elverth Santos Romero

#### **Directora del Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC)**

Ángela Parrado Rosselli

#### **Decana de la Facultad de Artes Asab**

Dora Lilia Marín Díaz

#### **Coordinador Unidad de Investigación Facultad de Artes ASAB**

Álvaro Iván Hernández

#### **Directora general**

Ph. D. Sonia Castillo Ballen

#### **Editoras generales**

Ph. D. Sonia Castillo Ballen

Ph. D. María Teresa García Schlegel

#### **Editoras de contenido**

Erika Carolina Sáenz Burdón

Linna Carolina Rodríguez

#### **Editor invitado**

Ana Milena Velásquez Ángel, Universidad de Antioquia.

Proyecto de investigación-creación aplicada TransMigrArts, versión del Taller itinerante de Artes para la paz- TIAP (Medellín, Colombia, 2022)

#### **Portada**

De la serie: *Série Illimite Cósmico, Fondo Azul* de Pilar Domingo, impresión en fine art 2017, Rio de Janeiro- Brasil

#### **Asistente de indexación y webmaster**

Diana Marcela Ayala

#### **Corrección de estilo**

Yulder Alexander Olave Martínez

#### **Diseño y diagramación**

Jesús Holmes Muñoz Gómez

#### **Ilustraciones y fotografías**

Varios autores (créditos internos)

#### **Comité editorial**

##### **Universidad de Buenos Aires, Argentina**

Ph. D. Silvia Citro

Ph. D. Patricia Aschieri

##### **Universidad Nacional de la Plata, Argentina**

Ph. D. Ana Sabrina Mora

##### **Universidad Nacional de Rosario, Argentina**

Ph. D. Manuela Rodríguez

##### **Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú**

Ph. D. Daniel Orlando Díaz

##### **Universidad Pedagógica Nacional, Colombia**

Ph. D. Giovanni Covelli

##### **Universidad de Antioquia, Colombia**

Ph. D. Gabriel Mario Vélez

##### **Universidad Santo Tomás, Colombia**

Cdta. Ph. D. Gaviota Conde

##### **Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia**

Ph. D. Martha Ospina

Ph. D. Álvaro Hernández

Mgtr. Carlos Martínez

Ph. D. Sandra María Ortega

#### **Comité científico**

##### **Universidad de Toulouse, Francia**

Ph. D. Monique Martínez

Ph. D. Emmanuelle Garnier

Ph. D. Agnès Surbezy

##### **Universidad de California Davis, Estados Unidos**

Ph. D. Lynette Hunter

##### **Universidad de los Andes, Colombia**

Ph. D. Zandra Pedraza

##### **Universidad de Medellín, Colombia**

Ph. D. Hilderman Cardona

##### **Universidad de Antioquia, Colombia**

Ph. D. Julia Castro

Ph. D. Ana María Vallejo

Ph. D. Ana Milena Velásquez

Ph. D. Ángela Chaverra

##### **Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia**

Ph. D. Francisco Ramos

Ph. D. Marta Bustos

#### **Comité de árbitros**

Ph. D. Fabrice Corrons

Ph. D. Raimundo Villalba Labrador

Ph. D. Diana González Martín

Ph. D. Nina Jambrina

Ph. D. Tatiana Carrero

Ph. D. Roberto Carlos Gómez Zúñiga

Mgtr. Paola Ospina Florido

Ph. D. Margarita María Uribe Viveros

Mgtr. Diego Prieto Olivares

Mgtr. Candice Didonet

Ph. D. Giovanni Covelli Meek

Mgtr. Darlyn Guerrero

Ph. D. Clara Inés Carreño Manosalva

Mgtr. Sandra Cecilia Suárez García

Este número de la Revista Corpo-grafías Vol. 10 / No. 10 de 2023, es un resultado de investigación con miras a la difusión científica, de hallazgos en el marco del Proyecto TransMigrArts: Transformar la Migración por las Artes, del cual forma parte la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

La versión que aquí presentamos, fue editada desde el Grupo de Investigación para la Creación Artística. Tuvo como directora y editora general a la Dra. Sonia Castillo Ballén, apoyo en la edición general de la Dra. María Teresa García; en alianza con la Universidad de Antioquia, editora invitada Dra. Ana Milena Velásquez. El número presenta 8 artículos, entre otros, los cuáles específicamente forman parte de la Red TransMigrArts, como proyecto europeo que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del AG Marie Skłodowska-Curie No. 101007587, coordinado por la Dra. Monique Martínez Thomas, de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès.

Los artículos aquí publicados reflejan únicamente la opinión del autor y la Agencia no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información que contiene.

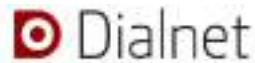


UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



# CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de e interdisciplinarios



Universidades que participaron en la conformación de la Red Nacional de Investigaciones sobre el Cuerpo: “El Giro Corporal”



Universidades y redes que han participado como editoras invitadas entre el 2015 y el 2023



### **Declaración de ética y buenas prácticas**

CORPO-GRAFÍAS: estudios críticos de y desde los cuerpos, está comprometida con altos estándares de ética y buenas prácticas en la difusión y transferencia del conocimiento, para garantizar el rigor y la calidad científica. Es por ello que ha adoptado como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones (COPE: Committee on Publication Ethics) en el cual se destaca:

### **Obligaciones y responsabilidades generales del equipo editorial**

En su calidad de máximos responsables de la revista, el comité y el equipo editorial de CORPO-GRAFÍAS: estudios críticos de y desde los cuerpos, se comprometen a:

- Aunar esfuerzos para satisfacer las necesidades de los lectores y autores.
- Propender por el mejoramiento continuo de la revista.
- Asegurar la calidad del material que se publica.
- Velar por la libertad de expresión.
- Mantener la integridad académica de su contenido.
- Impedir que intereses comerciales comprometan los criterios intelectuales.
- Publicar correcciones, aclaraciones, retractaciones y disculpas cuando sea necesario.

### **Relaciones con los lectores**

Los lectores estarán informados acerca de quién ha financiado la investigación y sobre su papel en la investigación.

### **Relaciones con los autores**

CORPO-GRAFÍAS se compromete a asegurar la calidad del material que publica, informando sobre los objetivos y normas de la revista. Las decisiones de los editores para aceptar o rechazar un documento para su publicación se basan únicamente en la relevancia del trabajo, su originalidad y la pertinencia del estudio con relación a la línea editorial de la revista. La revista incluye una descripción de los procesos seguidos en la evaluación por pares de cada trabajo recibido. Cuenta con una guía de autores en la que se presenta esta información. Dicha guía se actualiza regularmente y contiene un vínculo a la presente declaración ética. Se reconoce el derecho de los autores a apelar las decisiones editoriales. Los editores no modificarán su decisión en la aceptación de envíos, a menos que se detecten irregularidades o situaciones extraordinarias. Cualquier cambio en los miembros del equipo editorial no afectará las decisiones ya tomadas, salvo casos excepcionales en los que confluyan graves circunstancias.

### **Relaciones con los evaluadores**

CORPO-GRAFÍAS pone a disposición de los evaluadores una guía acerca de lo que se espera de ellos. La identidad de los evaluadores se encuentra en todo momento protegida, garantizando su anonimato.

### **Reclamaciones**

CORPO-GRAFÍAS se compromete a responder con rapidez las quejas recibidas y a velar para que los demandantes insatisfechos puedan tramitarlas en su totalidad. En cualquier caso, si los interesados no con-

siguen satisfacer sus reclamaciones, se considera que están en su derecho de elevar sus protestas a otras instancias.

### **Fomento de la integridad académica**

CORPO-GRAFÍAS asegura que el material que publica se ajusta a las normas éticas internacionalmente aceptadas

### **Protección de datos individuales**

CORPO-GRAFÍAS garantiza la confidencialidad de la información individual (por ejemplo, de los profesores y/o alumnos participantes como colaboradores o sujetos de estudio en las investigaciones presentadas).

### **Seguimiento de malas prácticas**

CORPO-GRAFÍAS asume su obligación para actuar en consecuencia en caso de sospecha de malas prácticas o conductas inadecuadas. Esta obligación se extiende tanto a los documentos publicados como a los no publicados. Los editores no sólo rechazarán los manuscritos que planteen dudas sobre una posible mala conducta, sino que se consideran éticamente obligados a denunciar los supuestos casos de mala conducta. Desde la revista se realizarán todos los esfuerzos razonables para asegurar que los trabajos sometidos a evaluación sean rigurosos y éticamente adecuados.

### **Integridad y rigor académico**

Cada vez que se tenga constancia de que algún trabajo publicado contiene inexactitudes importantes, declaraciones engañosas o distorsionadas, debe ser corregido de forma inmediata. En caso de detectarse algún trabajo cuyo contenido sea fraudulento, será retirado tan pronto como se conozca, informando inmediatamente tanto a los lectores como a los sistemas de indexación. Se consideran prácticas inadmisibles, y como tal se denunciarán las siguientes: el envío simultáneo de un mismo trabajo a varias revistas, la publicación duplicada o con cambios irrelevantes o parafraseo del mismo trabajo, o la fragmentación artificial de un trabajo en varios artículos.

### **Relaciones con los propietarios y editores de revistas**

La relación entre editores, editoriales y propietarios estará sujeta al principio de independencia editorial. La Revista garantizará siempre que los artículos se publiquen con base en su calidad e idoneidad para los lectores, y no con vistas a un beneficio económico o político. En este sentido, el hecho de que la revista no se rija por intereses económicos, y defienda el ideal de libre acceso al conocimiento universal y gratuito, facilita dicha independencia.

### **Conflicto de intereses**

CORPO-GRAFÍAS establecerá los mecanismos necesarios para evitar o resolver los posibles conflictos de intereses entre autores, evaluadores y/o el propio equipo editorial.

### **Quejas/denuncias**

Cualquier autor, lector, evaluador o editor puede remitir sus quejas a los organismos competentes.





# EDITORIAL

## Presentación de la Edición de la Revista *Corpo-Grafías* Núm. 10 (2023): Enero-Diciembre de 2023

**Ana Milena Velásquez Ángel**

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.20368>



En este número, la Revista *Corpo-grafías* de la Facultad de Artes ASAB abre el espacio para la circulación y socialización de estudios críticos, reflexivos, investigativos, creativos, artísticos y transmediales, los cuales son producidos desde las sensibilidades de los autores en sus trayectorias, sus preguntas y experiencias transversalizadas por el deseo de paz.

El texto del acuerdo de paz en Colombia versa lo siguiente:

El fin del conflicto supondrá la apertura de un nuevo capítulo de nuestra historia. . . se trata de construir una paz estable y duradera, con la participación de todos los colombianos y colombianas. Con ese propósito, el de poner fin de una vez y para siempre a los ciclos históricos de violencia y sentar las bases de la paz. (Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, 2016, p. 6)<sup>1</sup>

En este reto individual y colectivo que nos pone la historia del país, la paz representada en una firma, una entrega de armas y un reconocimiento de responsabilidades pasa a ser el deseo de apropiarse y movilizar la voluntad de toda una sociedad por construir actos, actitudes, pensamientos, reflexiones y relaciones de Paz.

La naturaleza procesual de la reconstrucción de una sociedad que ha vivido décadas de violencia necesita de las artes más que nunca. No solo porque las memorias de las incontables vivencias que todos tenemos están impregnadas de emociones y sentimientos duros e

inexplicables, sino porque necesitamos metamorfosear las lógicas instaladas por el conflicto, la desigualdad y las razones de fondo que nos sumieron en esta dolorosa historia del país.

Hoy, en 2022, momento en el que todos los autores de este número de la revista *Corpo-grafías* reflexionan y tejen conocimiento y experiencias desde las artes, asumiendo el reto de materializar y proponer formas, prácticas, pensamientos, memorias y acciones, podremos decir que el deseo de paz, aunque presente, será una reconstrucción larga y compleja, pues debe darse en múltiples aspectos y sentidos. La implementación de los acuerdos escritos se levantan de las páginas para materializarse en todos los territorios, geográficos, corporales, experienciales y también en los proyectos de vida individuales, culturales y sociales de poblacionales diversas: niños, mujeres, hombres, firmantes de paz, campesinos, líderes, artistas, académicos y tantos más.

Después de varios años de vivir intensamente el deseo de paz, de contemplarlo en los ojos de maravillosos seres humanos, en veredas, montañas, espacios de reincorporación, municipios, ciudades, instituciones, entre otras, surgen preguntas sobre cómo transformar los recuerdos imborrables de vida y de muerte, cómo reconciliarnos con los desaparecidos, cómo expresar los dolores de todos los seres afectados por las acciones de todos los lados, cómo reparar lo “irreparable”, atendiendo las heridas, procurando las cicatrices, protegiendo nuestros líderes, preparando a los niños, fortaleciendo las capacidades de las comunidades...En fin, todas esas preguntas siguen estando presentes cada día en este proceso de reconstrucción de un “nuevo” capítulo de la historia.

<sup>1</sup> Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera. Gobierno Nacional & FARC-EP, 11 de noviembre de 2016. Disponible en: [https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11\\_1.2016nuevoacuerdofinal.pdf](https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11_1.2016nuevoacuerdofinal.pdf)

Este número de la revista *Corpo-grafías* presenta una visión integradora de todas las imaginaciones. De las dimensiones tan amplias que conforman la transición a la paz, sobre las cuales, aunque filosóficamente son responsabilidad de todos y de ninguno, podemos decir que en los lenguajes y prácticas artísticas conviven de manera entrelazada con la cultura, la identidad, la institución, el Estado, las leyes, los derechos, las ideologías, las sensibilidades, las historias y las experiencias.

Todas las experiencias teorizadas por artistas, investigadores y docentes en los artículos que compartimos con los lectores a continuación presentan un invaluable regalo, pues la paz, en cada palabra, búsqueda, gesto, reflexión, ES un deseo y un proyecto imaginado, posible y realizable, ampliando como consecuencia el horizonte de la esperanza en nuestra sociedad.

El autor Agustín Parra Grondona propone un artículo de revisión de tema titulado “El giro del concepto de empatía al de amor compasivo en el abordaje de las vulnerabilidades a través de las artes”. En él, reflexiona sobre la cualidad protectora del amor compasivo que media en una experiencia relacional en toda intervención artística con la experiencia de la vulnerabilidad del otro.

Los autores Gabriel Mario Vélez y Cándida Borges, profundizando en la práctica del diálogo transmedial, nos comparten un proceso de investigación-creación a partir de la memoria latente en las fotografías: “Las historias mínimas del anónimo transeúnte: las sonoridades a viva voz”. En este artículo, los autores presentan una ruta metodológica

que une el lenguaje audiovisual transmedial a las historias de vida y a las sensibilidades de la experiencia.

La autora Angela María Chaverra Brand presenta la experiencia del proyecto de investigación-creación “Reverberar: arte y acontecimiento”, en el cual resalta la urgencia de motivar la reflexión social e invita a la creación de un cuerpo social en el análisis de los dispositivos performativos, del colectivo El Cuerpo Habla: Arte y Acontecimiento.

Desde la reflexión de experiencias, diversos autores nos presentan sus prácticas, pensamientos y aportes a este deseo de paz, latente y retador:

Ana Cecilia Solari Paz presenta la segunda parte de su artículo titulado “‘amorales’ en dictadura: disidencias sexo genéricas como objeto de exterminio del terrorismo de Estado en Argentina (1976-1983) a través del estudio de caso de la policía de la provincia de Buenos Aires. Segunda parte”. En este artículo, la autora continúa profundizando en la pregunta sobre el objetivo de “exterminio” del terrorismo de Estado implementado por la última dictadura argentina (1976-1983), aportando una serie de elementos que en su investigación permiten problematizar la mirada que se ha tenido sobre este proceso represivo que produjo muertes, desapariciones y destrucciones.

Presentamos también varias reflexiones derivadas de los procesos que se llevan a cabo en el programa La Paz es una Obra de

Arte<sup>2</sup>, particularmente del Taller Itinerante de Artes para la Paz<sup>3</sup> (TIAP), el cual emplea la investigación-creación aplicada siguiendo los objetivos colectivos de TransmigrArts:<sup>4</sup>

Las autoras Ana Milena Velásquez Ángel, Luz Elena Salas Sandra Milena Alvarán López presentan un reporte de caso titulado “La evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación-creación. Estudio de caso participativo en Colombia”. En su artículo, las autoras presentan procesualmente las manifestaciones de la transformación en una lideresa de paz, de vida, de su autorreparación en la experiencia del TIAP en Medellín 2022.

2 El programa La Paz es una Obra de Arte (LPOA) es un programa interdisciplinar de formación, extensión, intervención e investigación creación, formalizado por la resolución del consejo de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, N. 049 del 7 de junio de 2019. LPOA, busca contribuir desde las dimensiones creativa, formativa e investigativa a la construcción de paz territorial, promoviendo la transformación personal y comunitaria de sujetos afectados por el conflicto armado y la violencia en Colombia. Para lograrlo el programa desarrolla los procesos misionales universitarios de docencia, investigación-creación aplicada y extensión a la comunidad para la construcción de paz mediante las artes. <https://lapaze-sunaobradearte.wixsite.com/misitio/mision>

3 El Taller Itinerante de Artes para la Paz es el ejercicio práctico, académico e investigativo que propone, desde el diálogo entre las artes, la literatura, la salud, las culturas y las expresiones territoriales, alternativas pedagógicas, metodologías vivenciales, transformaciones creativas y expresiones poéticas y simbólicas para la resignificación de acontecimientos, memorias y vivencias. En este propósito, promueve el fortalecimiento de procesos de empatía, participación, reparación, convivencia, resiliencia, perdón y reconciliación, posibilitando ejercicios reflexivos que desarrollan las potencias creativas, reparadoras y necesarias para incidir en el mejoramiento de los individuos, sus comunidades y territorios. Asimismo, participa en la construcción de sociedades en (y para) la paz. Las reflexiones presentadas en este número de la revista *Corpo-grafías* corresponden a la versión del TIAP-Medellín 2022.

4 Proyecto europeo de investigación-creación aplicada, que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco de la Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587. <https://www.transmigrarts.com/>, cuyo objetivo es crear una red de personal de investigación e innovación interdisciplinaria e intersectorial entre Europa y América Latina, a través del desarrollo de prácticas artísticas aplicadas y socialmente innovadoras para contribuir a la transformación de modos de existencia de migrantes en situación de vulnerabilidad.

La autora Sandra Camacho López, por su parte, aborda en su artículo titulado “Poetizando desarraigos” el tema del desarraigo desde las prácticas artísticas, develando sus múltiples posibilidades a través de un taller artístico homónimo, realizado durante el TIAP de Medellín en 2022. A partir del mismo taller, la autora Juliette Bohórquez desarrolla la reflexión titulada “Narrativas de las miradas: evocación de sentidos y experiencias corporales”, en la cual presenta los resultados de un ejercicio de exploración del uso de cámaras subjetivas como estrategia de registro en las prácticas artísticas.

Paralelamente, la autora Edna Lucía Lagos Díaz, participante del TIAP de Medellín en 2022, comparte su experiencia en su texto “Narración de una experiencia múltiple en 8 fotorrelatos. Taller Itinerante de Artes para la Paz”.

Como parte del encuentro, intercambio y dialogo con las comunidades a través de procesos investigativos, creativos y prácticos que esbozan caminos y metodologías en las que toma forma el deseo de paz, presentamos en este número de la revista las siguientes contribuciones:

Jhon Ferney Arboleda Zapata presenta una descripción y reflexión sobre un proceso de creación de un gesto teatral poético-político como parte de la celebración del aniversario vigesimotercero número del colectivo Madres de la Candelaria, cuya labor ha sido la búsqueda incesante de personas dadas por desaparecidas. Esto se encuentra en el artículo titulado “Volver a nombrarte: un gesto poético-político con las madres de la candelaria”.

En su artículo titulado “Tejiendo latidos, ritmos y sonidos de paz”, José Fernando Villegas Posada comparte el proceso de implementación de talleres pedagógicos cuyas metodologías, en dialogo con el programa LPOA y la pedagogía de emergencia, parten del uso de la música en el aula. Así pues, hace énfasis en un módulo particular, titulado “Escucha e Interacción Expresiva”, el cual puso en práctica con jóvenes de la Comunidad Convivencial de la Escuela de Trabajo San José, de Bello-Antioquia.

En su artículo “Tejiendo comunidad: reflexiones sobre lo LGBTQ+ en la comuna 6, como un aporte a la construcción de paz”, Isabel Cristina Restrepo Acevedo y Jonathan Alonso Tabora Zapata presentan el proceso del proyecto Tejiendo comunidad, en el barrio Santander en Medellín, desarrollado por la Universidad de Antioquia y la Corporación Casa Mía. En esta presentación, los autores esbozan los planteamientos conceptuales, los antecedentes y los desarrollos que este colectivo ha tenido con la comunidad desde la perspectiva de la co-creación y la diversidad de género LGBTQ+.

Carla V. Carpio Pacheco presenta su artículo “Recorrido sensible en las calles de Chimalhuacán: cuerpo y emociones en una marcha feminista”. La autora, en diálogo con la observación empírica y participante, propone una propuesta metodológica para leer en la ciudad de México el dispositivo de la protesta social y su interacción con el espacio urbano, las corpografías urbanas, y las emociones en la protesta social contemporánea.

Finalmente, los procesos académicos de posgrados, los estudios de maestría y doctorado que integran estas reflexiones, investigaciones, creaciones, aplicaciones y perspectivas nos permiten vincular prácticas y teorías existentes y por crear; en este caso, en el tema que nos convoca en el presente número, la inquietud de la construcción de paz. Los siguientes autores, candidatos de maestría y doctorado, comparten avances de sus hallazgos, preguntas y experiencias que movilizan deseos, cuerpos, pensamientos, organizaciones, sujetos y comunidades participantes en este maravilloso momento histórico en el que todos nos debemos desacomodar y aumentar nuestra capacidad de crear capítulos y posibilidades para continuar:

Astrid Yohana Parra Ospina de la Universidad de Antioquia, Medellín, comparte su artículo “Las prácticas teatrales como herramienta para la reconfiguración de subjetividades políticas con mujeres excombatientes de grupos armados en Colombia”.

David Romero Duque de la Universidad de Antioquia, Medellín, reflexiona sobre “La Cámara subjetiva en las prácticas artísticas: Compartir y sentir las miradas para transitar los cuerpos”.

Rafael Antonio Acero Ardila de la Universidad Distrital, Bogotá, desarrolla su artículo “Gen-ea-logia de las corporeidades que crean en torno a las prácticas danzarias desde el suma en ámbitos comunitarios”.

Xanath Bautista Viguera de la Universidad de Antioquia, Medellín, presenta su texto “Cuerpos en movimiento, corporrelatos en transición: intuiciones para sublevar el escenario transicional en Colombia”

Gracias a todo el equipo de edición de la revista *Corpo-Grafías* número 10: Enero-diciembre de 2023, por su dedicado trabajo y por la invitación a participar en este interesante reto de construir capítulos de paz desde la generación y difusión de conocimiento que las artes nos permiten aportar. A los autores, toda la energía para continuar la experiencia de crear paz real y, a los lectores, les deseo un enriquecedor viaje por la experiencia y el pensamiento diverso expresado en las siguientes páginas.



# El Giro del Concepto de Empatía al de Amor Compasivo en el Abordaje de las Vulnerabilidades a través de las Artes\*,\*\*

The Shift from the Concept of Empathy to Compassionate Love in Addressing Vulnerabilities through the Arts // A Mudança do Conceito de Empatia Para o de Amor Compasivo ao Lidar com Vulnerabilidades por meio das Artes

**Agustín Parra Grondona\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
agustin.parra@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 15 -24

**Cómo citar este artículo:** Parra, A. (2023, enero-diciembre). El giro del concepto de empatía al de amor compasivo en el abordaje de las vulnerabilidades a través de las artes. *Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 15 -24. ISSN 2390-0288.



**Fecha de recepción:** 11 de octubre de 2022

**Fecha de aceptación:** 22 de diciembre del 2022

Doi: <https://doi.org/10.14483/25909398.20302>

\* Artículo Revisión de tema: este artículo es el resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular, el análisis crítico de la relación entre los conceptos de empatía, fatiga por empatía, fatiga por compasión y amor compasivo desde diversos campos de conocimiento en el contexto de las artes aplicadas a mejorar las condiciones de vida de poblaciones vulnerables.

\*\* Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.

\*\*\* Doctor por el Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco. Psicólogo de la Universidad de Los Andes con una tesis sobre psicología y arte. Con entrenamientos en música, teatro y danza contemporáneos. Desde 1991 realiza performances y exposiciones en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil, India, España, Italia, Bélgica, Francia, Alemania y EE. UU. Artista residente de la Fundación Pistoletto (Italia) y del Centro para la No Violencia a través de las Artes de Darpana Academy of Performing Arts (India). Desde 1987 ha sido profesor de las universidades de Los Andes, Javeriana, del Cauca, del Valle, del País Vasco y actualmente es profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde pertenece al programa La Paz es una Obra de Arte (<https://lapazesunaobradearte.wixsite.com/misitio>) y al grupo de investigación Artes Escénicas y del Espectáculo. Desde 2021 participa como investigador senior en el proyecto TransMigrARTS-Transformando la Migración por las Artes (<https://www.transmigrarts.com/>).

## **Resumen**

Este artículo cuestiona el uso excesivo y acrítico de la empatía en proyectos de investigación-creación aplicada con población vulnerable debido al riesgo de generar fatiga por distrés empático. Se cuestiona el uso inadecuado del término fatiga por compasión, pues se ha demostrado que la compasión no produce fatiga. En este contexto, se propone recurrir al concepto de amor compasivo, que ha tenido un interesante desarrollo conceptual tanto desde las neurociencias como desde el campo de las artes aplicadas al desarrollo del bienestar en poblaciones vulnerables. Este concepto, además, cuenta con novedosas herramientas psicométricas de evaluación que permiten determinar la efectividad de un proceso formativo en amor compasivo basado en las artes.

## **Palabras clave**

Amor compasivo, artes, compasión, empatía, performatividad, vulnerabilidad

## **Abstract**

This article questions the excessive and uncritical use of empathy in applied research-creation projects involving vulnerable populations due to the risk of generating empathy distress fatigue. The inappropriate use of the term “compassion fatigue” is also questioned, as it has been shown that compassion does not cause fatigue. In this context, this article proposes turning to the concept of compassionate love, which has had an interesting conceptual development both from the neurosciences and from the field of the arts applied to the development of

well-being in vulnerable populations. This concept also has novel psychometric evaluation tools that can determine the effectiveness of a training process in compassionate love based on the arts.

## **Keywords**

Arts, compassion, compassionate love, empathy, performativity, vulnerability

## **Resumo**

Este artigo questiona o uso excessivo e acrítico da empatia em projetos de pesquisa criativa aplicada com populações vulneráveis, devido ao risco de gerar fadiga de empatia. O uso inadequado do termo fadiga da compaixão é questionado, pois foi demonstrado que a compaixão não causa fadiga. Neste contexto, propõe-se recorrer ao conceito de amor compassivo, que teve um interessante desenvolvimento conceitual tanto das neurociências como do campo das artes aplicadas ao desenvolvimento do bem-estar em populações vulneráveis. Este conceito também possui novas ferramentas de avaliação psicométrica que nos permitem determinar a eficácia de um processo de treinamento em amor compassivo baseado nas artes.

## **Palavras-chave**

Amor compassivo, artes, compaixão, empatia, performatividade, vulnerabilidade



*Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.*

El concepto de empatía se ha convertido en uno de los principales constructos teóricos a los que recurren las intervenciones que buscan promover el bienestar de poblaciones vulnerables. Desde diversas áreas de conocimiento se han desarrollado múltiples estrategias para promover la empatía tanto al interior de dichas poblaciones como entre los profesionales de campo quienes trabajan con comunidades que han sufrido algún tipo de daño por causas naturales, por acciones de otros seres humanos o por la migración, entre otras (Bäärnhielm *et al.*, 2014; Feito, 2007; Ruf, 2012).

La empatía suele entenderse como la capacidad de ponerse en los zapatos del otro en una situación determinada. Sin embargo, no es un concepto unívoco, pues se ha definido de diversas maneras. De hecho, resulta útil considerarlo como un concepto en construcción en la medida en que nueva evidencia lo ha ido redefiniendo. Además, la noción de empatía ha ido adquiriendo un carácter multidimensional debido a que diversas disciplinas han ido enriqueciendo su comprensión.

Podemos rastrear los orígenes de la noción de empatía en el siglo XVIII, con los planteamientos de David Hume, para quien los sentimientos placenteros o displacenteros de los otros contagian a las personas a través de la capacidad comunicativa que nos permite sentir lo que otros sienten (Maibom, 2014). Si Hume prefiguró las dimensiones emocional y cognitiva de la noción contemporánea de empatía, Adam Smith lo hizo con la empatía proyectiva, es decir, aquella que exige, además de ponernos en la posición del otro, el proyectarnos a través del juicio y el análisis para comprender las motivaciones del comportamiento ajeno (Aaltola, 2014 & Fleischacker, 2019).

Pero más allá del juicio moral que interesaba a Hume y a Smith, el desarrollo de este constructo teórico se enriquece al interior del campo del arte cuando lo retoma la estética alemana del siglo XIX para proponer que la resonancia emocional que produce una obra de arte en los espectadores es lo que les permite comprenderla. Este planteamiento llevaría a Theodor Lipps a formular la noción de empatía estética, de la mano con su concepción de experiencia estética (López *et al.*, 2014). Según la empatía estética, las personas reflejan en su propio cuerpo los movimientos y las expresiones emocionales que ven en los otros a través de la cinestesia y, de esta manera, experimentan los sentimientos que corresponden a dicha acción (Watson *et al.*, 2022). Es decir, cuando una persona observa la acciones y expresiones del otro, se produce una experiencia estética performativa en la que sus músculos y articulaciones reflejan dichas acciones y expresiones. Este efecto especular produce sensaciones propioceptivas que, a su vez, generan las emociones correspondientes. Otros desarrollos posteriores del concepto de empatía en el campo de la fenomenología estarían a cargo de Edmund Husserl, Max Scheler y Edith Stein (Infante Del Rosal, 2013 & Savignano, 2019).

Aunque la noción de empatía se origina en la filosofía y la psicología, hoy en día se ha extendido a las más diversas disciplinas: la medicina, la enfermería, la antropología, el trabajo social y, por supuesto, las prácticas artísticas en contextos sociales. Una definición amplia de la empatía, que nos adentra en los debates actuales acerca de esta noción, la concibe como una capacidad humana que es cambiante, que se puede aprender y que “requiere una exquisita interrelación de redes neuronales y nos permite percibir las emociones de los demás, resonar con ellas emocional y cognitivamente, adoptar la perspectiva de los otros y distinguir entre nuestras propias emociones y las ajenas” (Riess, 2017, p. 74). Un elemento importante en esta definición es que refuerza la visión contemporánea vislumbrada desde Hume sobre la empatía como un concepto bidimensional, cuyas dimensiones son comple-

mentarias: la cognitiva y la emocional. La primera hace referencia a la capacidad situacional de comprender, explicar y predecir las emociones de los demás, mientras que la segunda se refiere a la capacidad para sentir como propias las emociones ajenas (Maldonado & Barajas, 2018).

¿Por qué resulta tan importante la noción de empatía? Sin duda, juega un papel fundamental en la mediación de las relaciones interpersonales en los más disímiles contextos familiares, laborales, sociales y culturales. Además, cualifica el dialogo al priorizar la escucha denotativa y connotativa del otro (Hardee, 2003); facilita la comunicación de necesidades, experiencias, deseos y expectativas entre las personas (Alalu *et al.*, 2011); ayuda a establecer vínculos interpersonales (Riess, 2017); brinda una comprensión más profunda de las necesidades del otro (Berardi *et al.*, 2020); inhibe el comportamiento agresivo (Richaud & Mesurado, 2016); favorece el interés altruista y desinteresado por los problemas y dificultades que puedan estar experimentando los otros (Xiao *et al.*, 2021); y brinda el contexto emocional necesario para promover el comportamiento prosocial (Riess, 2017 & Sanmartín *et al.*, 2011). En el campo de la salud, las habilidades empáticas del personal médico asistencial son cruciales para humanizar la atención y el cuidado, pues mejoran su comunicación con los pacientes, permitiendo así que se logre obtener de forma adecuada información valiosa y relevante que mejora la efectividad de la relación terapéutica (Hardee, 2003).

Desde la década de 1990, se ha evidenciado una condición de alto estrés, especialmente entre el personal de enfermería, que causa agotamiento emocional. Para describir esta condición, se acuñó de manera acrítica el término “fatiga por compasión”, el cual resulta especialmente problemático y abunda en la literatura académica (Joinson, 1992). Solo tres años después, en 1995, Charles Figley vinculó la fatiga por compasión con una capacidad disminuida de empatizar (Sinclair *et al.*, 2017).

No obstante, si bien en la actualidad se concibe la fatiga por compasión como la consecuencia del estrés laboral crónico (Xie *et al.*, 2021), el uso del término ha recibido fuertes críticas debido a que carece de fundamentación conceptual y, por el contrario, se ha convertido en un eufemismo que no denota la compasión como tal, sino los altos niveles de estrés laboral. Esto conduce a grandes confusiones, en particular por la asunción de que la compasión puede agotarse, lo que va en contravía de aquella definición basada en la evidencia y validada por pacientes, según la cual la compasión es “una respuesta virtuosa que trata de abordar el sufrimiento y las necesidades de una persona mediante la comprensión relacional y la acción” (Sinclair *et al.*, 2016; citado por Sinclair *et al.*, 2017, p. 13). De hecho, con base en la evidencia de estudios neurocientíficos, Hofmeyer *et al.* (2020) han sido enfáticos en afirmar que la compasión no produce fatiga.

A pesar de que en las ciencias de la salud se ha intentado atribuir el agotamiento físico, emocional y mental de una persona empática a condiciones laborales estresantes, es posible que, en algunas situaciones, un aumento de la empatía pueda afectar negativamente a quien la experimenta. En particular, promover el desarrollo de la empatía entre poblaciones vulnerables, como las víctimas de violencia o los migrantes, puede tener un efecto contraproducente y conducir al distanciamiento, a comportamientos evitativos, al aislamiento social, o a estados de depresión o ansiedad. Por ello, algunos autores han propuesto reemplazar el término fatiga por compasión por conceptos que están más sustentados en la evidencia científica, como la fatiga por distrés empático (Hofmeyer *et al.*, 2020; Klimecki & Singer, 2011) o simplemente el distrés empático (Chikovani *et al.*, 2015).

Otras investigaciones han mostrado cómo los entrenamientos en compasión, incluso aquellos de corta duración, previenen el distrés empático (Klimecki, Leiberg, Ricard, *et al.*, 2013; Stickle, 2016). Así pues, la importancia de que no se siga utilizando el término fatiga por compa-

sión no solo se debe a su falta de sustento conceptual, sino también porque el desarrollo de la compasión es precisamente lo que permite superar la fatiga por distrés empático (Hofmeyer *et al.*, 2020).

Los desarrollos en las técnicas de neuroimagen funcional en tiempo real han permitido una comprensión más amplia de los procesos neurales que subyacen a los dos conceptos que nos ocupan: la empatía y la compasión. Existe consenso entre diferentes autores en cuanto a que la empatía y la compasión son constructos diferentes (Hajiheydari *et al.*, 2022; Sprecher & Fehr, 2005; Stickle, 2016). La compasión, al igual que la empatía, forma parte de ese tipo de conceptos complejos que se han abordado desde diferentes perspectivas y que no pueden encasillarse dentro de una definición simple. Algunos autores han definido la compasión como una actitud con componentes afectivos, cognitivos y comportamentales (Sprecher & Fehr, 2005); una experiencia afectiva que conlleva procesos de valoración, comportamientos demostrativos, experiencias y respuestas fisiológicas (Goetz *et al.*, 2010); un conjunto complejo de procesos neurales que involucra inteligencias sociales, aspectos motivacionales y dimensiones emocionales con respecto a uno mismo y hacia los otros (Schlosser *et al.*, 2021). Todas ellas tienen en común la sensibilidad hacia el sufrimiento y el impulso de ayudar a superarlo. De hecho, la principal función evolutiva de la compasión se ubica en torno a las conductas prosociales que promueven la protección colectiva de los miembros de un grupo mediante la cooperación y la protección a los integrantes más débiles o de aquellos que están sufriendo (Goetz *et al.*, 2010).

Si la empatía se centra en la experiencia indirecta en tiempo presente que se produce en una persona al observar las expresiones emocionales ajenas, la compasión se enfoca en el deseo de bienestar y de cesación del sufrimiento. De esta manera, podemos comprender la compasión como un concepto de orden superior que contiene a la empatía, pero que va más allá, pues quien experimen-

ta compasión no se queda solo en sentir y comprender lo que el otro siente, sino que, por una parte, lo hace sin contagiarse de la emoción ajena y, por otra, es capaz de proyectarse y enfocar toda su atención en alcanzar el bienestar del otro, con la enorme ventaja de que la compasión posee una cualidad protectora frente a la fatiga, que no lo posee la empatía (Klimecki, Leiberg, Lamm, *et al.*, 2013). Es así como la compasión involucra redes neurales cognitivas (empatía cognitiva), afectivas (empatía afectiva), intencionales (deseo de aliviar el sufrimiento) y motivacionales (disposición para realizar acciones que reduzcan o alivien el sufrimiento) (Andreu, 2020).

Como se ha hecho evidente, la investigación neurocientífica basada en la evidencia nos brinda una perspectiva innovadora sobre la discusión en curso. La validez del enfoque fenomenológico sobre la empatía y la compasión son aspectos confirmados por las neurociencias, en particular la noción de continuidad de la unidad entre mente y cuerpo, que se basa en el hecho de que el cerebro está conectado con todo el cuerpo y el sistema nervioso cubre el cuerpo en su totalidad. De allí que autores como Varela *et al.* (2005) se refieran a la mente encarnada (*embodied mind*), es decir, al conocimiento como acción corporeizada sobre el mundo. Según esta visión, la mente no es el cerebro, sino que está imbuida en todo el cuerpo y se actualiza mediante la acción. El actuar sobre el mundo, además, modifica y conforma el cerebro (Roberta *et al.*, 2020). Esta unidad mente-cuerpo, es uno de los principios fundamentales de la fenomenología: todo lo que ocurre en la mente está ocurriendo en el cuerpo y todo lo que sucede en el cuerpo está aconteciendo en la mente simultáneamente. Estos hallazgos neurocientíficos reafirman la importancia de la performatividad en los procesos de transformación intersubjetiva (Foschi, 2013).

Por otra parte, el entrenamiento específico en el desarrollo de la compasión produce cambios verificables en el grosor de la corteza cerebral en áreas claramente diferenciadas de aquellas que tienen que ver con otros tipos

de habilidades, como las atencionales o cognitivas (Valk *et al.*, 2017). De manera complementaria, la manera como operan algunos aspectos del sistema nervioso son críticos para el desarrollo de la compasión y de las conductas prosociales asociadas: desde la rama ventral del décimo par craneal (nervio vago), pasando por aspectos neurohormonales como la producción de oxitocina, hasta llegar incluso a la variabilidad de la frecuencia cardíaca mediante la homeóstasis del sistema nervioso autónomo (González-García & González López, 2017; Wang *et al.*, 2019; Xie *et al.*, 2021). Otros estudios sobre la compasión han encontrado que desarrolla el altruismo y activa zonas corticales relacionadas con la cognición social y la regulación emocional (Weng *et al.*, 2013).

Sin embargo, por el uso indiscriminado y poco riguroso del concepto de compasión, el cual se ha asimilado por algunos autores a la empatía, y debido también a la persistencia del término fatiga por compasión en la literatura científica, resulta necesario recurrir a otro concepto que exponga, de manera más clara y sin lugar a duda, los beneficios de la compasión frente a la empatía. En efecto, en una búsqueda somera en la base de datos bibliográfica Scopus se encontraron 664 artículos publicados en los dos últimos años que mencionan el término fatiga por compasión, que como ya se mencionó no hace referencia a la compasión como tal sino al distrés empático. Dado que una práctica asociada al desarrollo de la compasión es el entrenamiento en la meditación de bondad amorosa (*loving-kindness*), la cual se orienta a desarrollar la capacidad de sentir amor incondicional hacia uno mismo y hacia los demás seres vivos, con intenciones de buena voluntad y de superación del sufrimiento, resulta relevante proponer un concepto que también se utiliza en la literatura científica sobre compasión y sobre el cual se han desarrollado y probado diversos cuestionarios con buenas propiedades psicométricas en términos de validez y confiabilidad, a saber, el amor compasivo (Chiesi *et al.*, 2020; Hajiheydari *et al.*, 2022; Hwang *et al.*, 2008; Schlosser *et al.*, 2021; Sprecher & Fehr, 2005).

Desde una perspectiva científica y ética, Muñoz y Jiménez (2020) definen el concepto de amor como una actitud y un sentimiento que “representa una serie de emociones y experiencias mediadas culturalmente en relación con un fuerte sentido de afecto, ternura, sentimiento de cuidado y apego” (p. 24) y que están orientados a desarrollar bienestar hacia las otras personas. Sprecher y Fehr (2005), por su parte, definen el amor compasivo como “una actitud hacia los demás, ya sean cercanos o extraños, o hacia toda la humanidad; contiene sentimientos, cogniciones y comportamientos que se centran en el cuidado, la preocupación, la ternura y una orientación hacia el apoyo, la ayuda y la comprensión del otro o de los otros, especialmente cuando se percibe que el otro o los otros sufren o están necesitados” (p. 630). Luego de realizar una revisión exhaustiva acerca de la investigación sobre el tema y de diferenciarlo de otras emociones, motivaciones y comportamientos prosociales, como la empatía o el apoyo social, Sprecher y Fehr concluyen que el concepto de amor compasivo posee un gran potencial para promover el bienestar de la humanidad (Fehr & Sprecher, 2013).

Ahora bien, ¿qué pueden aportar las artes al desarrollo del amor compasivo? Actualmente hay un amplio camino recorrido por las artes en el desarrollo y la promoción de la empatía entre poblaciones vulnerables, así como entre los trabajadores humanitarios que trabajan con dichas poblaciones. El reto para las artes es poder desarrollar aún más sus dispositivos de intervención comunitaria y socioeducativa para amplificar los beneficios de la empatía, evitando los riesgos inherentes al contagio por las emociones negativas que conducen al distrés empático, para poder generar los sentimientos de amor incondicional y la intención de ayudar a quienes sufren, que son propios del amor compasivo.

En relación con esto, resulta útil revisar la experiencia de acercamiento terapéutico a la compasión basada en las artes que llevaron a cabo Bennett-Levy *et al.* (2020)

con una población vulnerable, los indígenas australianos, quienes históricamente han sido víctimas de la explotación, el racismo y el trauma de la colonización europea. Los autores desarrollaron una novedosa aproximación para mejorar el bienestar social y emocional de los pueblos indígenas de Australia, la cual denominaron Formación en Habilidades de Compasión Basadas en las Artes. Así pues, se realizaron 6 sesiones de 4 horas cada una, para un total de 24 horas de formación. Esta fue conducida por un grupo mixto de dos artistas, uno de ellos indígena y dos psicólogos, uno de ellos perteneciente a la población indígena. El grupo de participantes estuvo conformado por 10 personas de las comunidades indígenas australianas.

Esta experiencia puede resumirse en tres momentos fundamentales: antes, durante y después. En el primer momento, se intervino la comunidad a través de una herramienta terapéutica novedosa diseñada para el contexto cultural anglo-europeo: la terapia centrada en la compasión. En el diálogo con la comunidad se encontró que dicha aproximación no correspondía con sus creencias y valores culturales, por lo que se decidió crear esta nueva propuesta basada en las artes.

Durante el proceso de formación se evidenciaron dos aspectos de especial importancia. En primer lugar, la creación de una atmósfera grupal positiva. Los participantes valoraron el que los formadores hubieran creado un ambiente cálido, de apoyo, seguro y de fortaleza, donde no se sentía ninguna distinción entre facilitadores y participantes. De hecho, valoraron como un aspecto muy positivo que los profesionales de la salud se hubiesen “ensuciado” igual que ellos para producir sus objetos artísticos, lo que evidenció que no había ningún tipo de jerarquías. Del mismo modo, consideraron como un aspecto positivo el poder expresarse libremente a través de diversos medios como las artes plásticas, el canto, la narración de historias, a través de charlas informales y de la risa.

En segundo lugar, los participantes reconocieron que durante del proceso de formación se logró el desarrollo de la compasión a través de las actividades artísticas. Se observó que hubo un acople de la formación a sus particularidades culturales indígenas gracias a la mediación de las artes. Y las artes promovieron vínculos más profundos y una comunicación más auténtica entre los participantes. Adicionalmente reconocieron la pertinencia de combinar las artes con el desarrollo terapéutico de la compasión gracias a la presencia de los dos psicólogos facilitadores. Por otra parte, la pintura se constituyó en un medio para procesar sus experiencias de una manera que fue a la vez profunda y segura. Para uno de los participantes, las artes proporcionaron un contexto culturalmente seguro para la expresión personal, compatible con la compasión.

En el tercer momento, después de la formación, se realizaron entrevistas a 6 de los participantes entre uno y tres meses después de haber terminado el proceso. En este momento también se llevó a cabo el análisis cualitativo de dichas entrevistas, el cual evidenció cuatro beneficios percibidos por los participantes: para ellos, la formación basada en las artes sembró las semillas de nuevas comprensiones, les permitió encarnar o incorporar las habilidades de la compasión, les ayudó a fortalecer las relaciones con los demás y les impulsó a evolucionar hacia una relación más autocompasiva consigo mismos.

## **Conclusiones**

La revisión de la literatura disponible nos muestra que, bajo ciertas circunstancias, la empatía hacia el sufrimiento ajeno puede producir efectos contraproducentes, exactamente contrarios a los esperados, pues en lugar de generar un involucramiento y compromiso con quienes sufren, desarrolla comportamientos evitativos y emociones negativas, acompañados de síntomas de estrés, ansiedad o depresión. Esta condición se denomina fatiga por estrés empático, término con el que se ha propuesto reemplazar la denominación errónea, pero prevalente “fatiga por compasión”.

Debido a ello, en los procesos de investigación- creación aplicada con población en situación de vulnerabilidad, se propone recurrir al concepto de amor compasivo, que incluye la empatía, pero que es más comprehensivo, al incluir la intención de aliviar el sufrimiento ajeno y al eliminar el riesgo de producir fatiga por distrés empático, en particular en poblaciones que han vivido hechos muy estresantes o traumáticos, como pueden ser los conflictos armados, el desplazamiento forzado o la migración irregular.

En ese sentido, es importante que el campo de las artes pueda ajustar las metodologías que ha venido utilizando para el desarrollo de la empatía, con el objetivo de desarrollar el amor compasivo mediante diversos dispositivos artísticos. El desarrollo del amor compasivo a través de las artes puede contrarrestar aquellas tendencias populistas que, basadas en la exclusión y en la negación de los derechos del otro por el hecho de ser “diferentes”, han obstaculizado la generación de empatía emocional entre amplios grupos poblacionales en los países o territorios receptores de población migrante, disminuyendo así la posibilidad de que las poblaciones receptoras incorporen a su diario vivir conductas prosociales hacia los migrantes. Con ello se busca evitar que se profundicen las vulnerabilidades de los migrantes en dichos contextos políticos.

## Referencias

- Aaltola, E. (2014). Varieties of Empathy and Moral Agency. *Topoi*, 33(1), 243–253. <https://doi.org/10.1007/s11245-013-9205-8>
- Alalu, J., Calderon, J. M., Maurial, X., Prado, M., & Zavala, M. (2011). A black dog on a green meadow. In E. G. Levine & S. K. Levine (Eds.), *Art in Action. Expressive Arts Therapy and Social Change* (pp. 199–209). Jessica Kingsley.
- Andreu, C. (2020). *La Ciencia de la Compasión*. Seminario Desarrollo Humano: Psicología Para Transformar Personas [en línea]. Universidad Adolfo Ibañes. <https://www.youtube.com/watch?v=RUynHXr3vFA>
- Bäärnhielm, S., Edlund, A.-S., Ioannou, M., & Dahlin, M. (2014). Approaching the vulnerability of refugees: Evaluation of cross-cultural psychiatric training of staff in mental health care and refugee reception in Sweden. *BMC Medical Education*, 14(1). <https://doi.org/10.1186/1472-6920-14-207>
- Bennett-Levy, J., Roxburgh, N., Hibner, L., Bala, S., Edwards, S., Lucre, K., Cohen, G., O'Connor, D., Keogh, S., & Gilbert, P. (2020). Arts-Based Compassion Skills Training (ABCST): Channelling Compassion Focused Therapy Through Visual Arts for Australia's Indigenous Peoples. *Frontiers in Psychology*, 11(December), 1–12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.568561>
- Berardi, M. K., White, A. M., Winters, D., Thorn, K., Brennan, M., & Dolan, P. (2020). Rebuilding communities with empathy. *Local Development & Society*, 1(1), 57–67. <https://doi.org/10.1080/26883597.2020.1794761>
- Chiesi, F., Lau, C., & Saklofske, D. H. (2020). A revised short version of the compassionate love scale for humanity (CLS-H-SF): evidence from item response theory analyses and validity testing. *BMC Psychology*, 8(1), 20. <https://doi.org/10.1186/s40359-020-0386-9>
- Chikovani, G., Babuadze, L., Iashvili, N., Gvalia, T., & Surguladze, S. (2015). Empathy costs: Negative emotional bias in high empathisers. *Psychiatry Research*, 229(1–2), 340–346. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2015.07.001>
- Fehr, B., & Sprecher, S. (2013). Compassionate Love: What We Know So Far. In M. Hojjat & D. Cramer (Eds.), *Positive Psychology of Love* (pp. 106–120). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199791064.003.0008>
- Feito, L. (2007). Vulnerabilidad. *Anales Del Sistema Sanitario de Navarra*, 30, 07–22. <https://doi.org/10.4321/S1137-66272007000600002>

- Fleischacker, S. (2019). *Being Me Being You: Adam Smith and Empathy*. University of Chicago Press.
- Foschi, M. L. (2013). Merleau-Ponty: El cuerpo como apertura al mundo teatral. *Cuadernos de La Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, 43, 11–18.
- Goetz, J. L., Keltner, D., & Simon-Thomas, E. (2010). Compassion: An Evolutionary Analysis and Empirical Review. *Psychological Bulletin*, 136(3), 351–374. <https://doi.org/10.1037/a0018807>
- González-García, M., & González López, J. (2017). Bases neurofisiológicas de mindfulness y compasión: una propuesta desde la teoría polivagal. *Mindfulness & Compassion*, 2(2), 101–111. <https://doi.org/10.1016/j.mincom.2017.09.002>
- Hajiheydari, Z., Abdollahi, A., Jasim, S. A., Alghazali, T. A. H., Chupradit, S., McGlinchey, C., & Allen, K. A. (2022). The compassionate love for humanity scale (CLS-H-SF): psychometric properties of the Persian version. *BMC Psychology*, 10(1), 1–8. <https://doi.org/10.1186/s40359-022-00776-x>
- Hardee, J. T. (2003). An overview of empathy. *The Permanente Journal*, 7(4), 51–54.
- Hofmeyer, A., Kennedy, K., & Taylor, R. (2020). Contesting the term ‘compassion fatigue’: Integrating findings from social neuroscience and self-care research. *Collegian*, 27(2), 232–237. <https://doi.org/10.1016/j.colegn.2019.07.001>
- Hwang, J. Y., Plante, T., & Lackey, K. (2008). The Development of the Santa Clara Brief Compassion Scale: An Abbreviation of Sprecher and Fehr’s Compassionate Love Scale. *Pastoral Psychology*, 56(4), 421–428. <https://doi.org/10.1007/s11089-008-0117-2>
- Infante Del Rosal, F. (2013). Ficción en la idea de empatía de Edith Stein. *Ideas y Valores*, 62(153), 137–155.
- Joinson, C. (1992). Coping with compassion fatigue. *Nursing*, 22(4), 116–120.
- Klimecki, O. M., Leiberg, S., Lamm, C., & Singer, T. (2013). Functional neural plasticity and associated changes in positive affect after compassion training. *Cerebral Cortex*, 23(7), 1552–1561. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhs142>
- Klimecki, O. M., Leiberg, S., Ricard, M., & Singer, T. (2013). Differential pattern of functional brain plasticity after compassion and empathy training. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 9(6), 873–879. <https://doi.org/10.1093/scan/nst060>
- Klimecki, O., & Singer, T. (2011). Empathic Distress Fatigue Rather Than Compassion Fatigue? Integrating Findings from Empathy Research in Psychology and Social Neuroscience. In B. Oakley, A. Knafo, G. Madhavan, & D. S. Wilson (Eds.), *Pathological Altruism* (p. 0). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199738571.003.0253>
- López, M., Arán, F., & Richaud, M. (2014). Empatía : desde la percepción automática. *Avances En Psicología Latinoamericana*, 32(1), 37–51. <https://www.redalyc.org/pdf/799/79929780004.pdf>
- Maibom, H. L. (ed.) (2014). *Empathy and Morality*. Oxford University Press.
- Maldonado, M. T., & Barajas, C. (2018). Teoría de la mente y empatía. Repercusiones en la aceptación por los iguales en niños y niñas de Educación Infantil, Primaria y Secundaria. *Escritos de Psicología / Psychological Writings*, 11(1), 10–24. <https://doi.org/10.5231/psy.writ.2018.0105>
- Richaud, M. C., & Mesurado, B. (2016). Las emociones positivas y la empatía como promotores de las conductas prosociales e inhibidores de las conductas agresivas. *Acción Psicológica*, 13(2), 31–42. <https://doi.org/10.5944/ap.13.2.17808>
- Riess, H. (2017). The Science of Empathy. *Journal of Patient Experience*, 4(2), 74–77. <https://doi.org/10.1177/2374373517699267>
- Roberta, M., Belfiore, P., & Liparoti, M. (2020). Neuroplasticity and motor learning in sport activity. *Journal of Physical Education and Sport*, 20(4), 2354–2359. <https://doi.org/10.7752/jpes.2020.s4318>

Ruf, B. (2012). *Pedagogía de emergencia*. Tales & Tales.

Sanmartín, M. G., Carbonell, A. E., & Baños, C. P. (2011). Relaciones entre empatía, conducta prosocial, agresividad, autoeficacia y responsabilidad personal y social de los escolares. *Psicothema*, 23(1), 13–19.

Savignano, A. P. (2019). *Husserl en textos póstumos*. XXXI, 451–480.

Schlosser, M., Pfaff, N. G., Schweinberger, S. R., Marchant, N. L., & Klimecki, O. M. (2021). The psychometric properties of the compassionate love scale and the validation of the English and German 7-item compassion for others scale (COS-7). *Current Psychology*. <https://doi.org/10.1007/s12144-020-01344-5>

Sinclair, S., Raffin-Bouchal, S., Venturato, L., Mijovic-Kondejewski, J., & Smith-MacDonald, L. (2017). Compassion fatigue: A meta-narrative review of the healthcare literature. *International Journal of Nursing Studies*, 69, 9–24. <https://doi.org/10.1016/j.ijnurstu.2017.01.003>

Sprecher, S., & Fehr, B. (2005). Compassionate love for close others and humanity. *Journal of Social and Personal Relationships*, 22(5), 629–651. <https://doi.org/10.1177/0265407505056439>

Stickle, M. (2016). The expression of compassion in social work practice. *Journal of Religion and Spirituality in Social Work*, 35(1–2), 120–131. <https://doi.org/10.1080/15426432.2015.1067587>

Valk, S. L., Bernhardt, B. C., Trautwein, F. M., Böckler, A., Kanske, P., Guizard, N., Louis Collins, D., & Singer, T. (2017). Structural plasticity of the social brain: Differential change after socio-affective and cognitive mental training. *Science Advances*, 3(10), 1–12. <https://doi.org/10.1126/sciadv.1700489>

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (2005). *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa.

Wang, Y., Fan, L., Zhu, Y., Yang, J., Wang, C., Gu, L., Zhong, S., Huang, Y., Xie, X., Zhou, H., Luo, S., & Wu, X. (2019). Neurogenetic Mechanisms of Self-Compassionate Mindfulness: the Role of Oxytocin-Receptor Genes. *Mindfulness*, 10(9), 1792–1802. <https://doi.org/10.1007/s12671-019-01141-7>

Watson, T., Hodgson, D., Watts, L., & Waters, R. (2022). Historiography of empathy: Contributions to social work research and practice. *Qualitative Social Work*, 21(4), 714–730. <https://doi.org/10.1177/14733250211033012>

Weng, H. Y., Fox, A. S., Shackman, A. J., Stodola, D. E., Caldwell, J. Z. K., Olson, M. C., Rogers, G. M., & Davidson, R. J. (2013). Compassion Training Alters Altruism and Neural Responses to Suffering. *Psychological Science*, 24(7), 1171–1180. <https://doi.org/10.1177/0956797612469537>

Xiao, W., Lin, X., Li, X., Xu, X., Guo, H., Sun, B., & Jiang, H. (2021). The Influence of Emotion and Empathy on Decisions to Help Others. *SAGE Open*, 11(2). <https://doi.org/10.1177/21582440211014513>

Xie, W., Chen, L., Feng, F., Okoli, C. T. C., Tang, P., Zeng, L., Jin, M., Zhang, Y., & Wang, J. (2021). The prevalence of compassion satisfaction and compassion fatigue among nurses: A systematic review and meta-analysis. *International Journal of Nursing Studies*, 120, 103973. <https://doi.org/10.1016/j.ijnurstu.2021.103973>





Trabajo artístico Clown, Ana Milena Velásquez Ángel 2021, fotoperformance, Cauca – Colombia.

*Ilímite Cósmico* de Pilar Domingo, pintura en técnica mixta 2015, Rio de Janeiro- Brasil.



# Evaluación del Proceso de Transformaciones de una Mujer Migrante a través de la Investigación-Creación. Estudio de Caso Participativo en Colombia\*,\*\*

Corporalities and Body: A Look at the Self-Perception of Physical Image Among Adult Women // Corporalidades e Corpo: Um Olhar sobre a Autopercepção da Imagem Física entre Mulheres Adultas

**Ana Milena Velásquez Ángel\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
milena.velasquez@udea.edu.co

**Luz Elena Salas\*\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
salasluzelena29@gmail.com

**Sandra Milena Alvarán López\*\*\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
sandra.alvaran@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 27-41

**Cómo citar este artículo:** Velásquez, A., Salas, L., Alvarán, S (2023, enero-diciembre). Evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación creación. Estudio de caso participativo en Colombia. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 27-41. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 12 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 15 de diciembre del 2022



**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20309>

\* Artículo reporte de caso: el artículo presenta un estudio de caso participativo en la investigación-creación que se llevó a cabo durante un proceso de formación, investigación e intervención con una lideresa social. Se presentan los resultados del estudio sobre una situación particular y se da a conocer la experiencia metodológica, las rutas de indagación e instrumentos aplicados en este caso.

\*\* Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.

\*\*\* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3803-0080> - Maestra en artes representativas de la Universidad de Antioquia, Magíster y doctor en teatro y artes del espectáculo de la Université De Paris Iii (Sorbonne-Nouvelle),

\*\*\*\* ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5715-8480> - Lideresa social comuna 13 de Medellín. Formada en Artes para la paz por la Universidad de Antioquia. Escritora de libro autobiográfico "Palabras de Luz". Artista defensora de derechos humanos.

\*\*\*\*\* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2036-6993> - Trabajadora Social Universidad Nacional de Colombia. Doctora en Cooperación Internacional para el desarrollo.

## **Resumen**

El objetivo de este artículo es sugerir a la comunidad científica una forma para comprender cómo las artes, en el campo de la investigación-creación, pueden transformar las vulnerabilidades en la población migrante. Para ello, se utilizó una metodología fundamentada en un estudio de caso participativo, en el cual se implementaron herramientas etnográficas como entrevistas, observación, diarios de campo y fotovoz. Durante seis meses, Luz Helena Salas, mujer lideresa del departamento de Antioquia, experimentó los lenguajes de las artes en el Taller Itinerante de Artes para la Paz de la Universidad de Antioquia. Este taller se realizó en el marco del proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual fue financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la UE bajo el Marie Skłodowska-Curie Nº 101007587.

## **Palabras clave**

Construcción de paz, investigación creación, migración, resiliencia, transformación

## **Abstract**

The purpose of this article is to suggest to the scientific community a way to understand how the arts can transform vulnerabilities in the migrant population within the field of research-creation. The methodology of this study was based on a participatory case study that used ethnographic tools, such as interviews, participant observation, field diaries and photovoice. The case study focuses on Luz Helena Salas, a prominent leader from the department of Antioquia, who participated in the Itinerant Workshop of Arts for Peace of the University of Antioquia for a period of six months. This workshop was part of the project Transforming Migration by the Arts (TransMigrARTS), which was funded by the EU Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie Nº 101007587.

## **Keywords**

Peacebuilding, creation research, migration, resilience, transformation

## **Resumo**

O propósito do artigo é sugerir à comunidade científica uma forma para compreender a transformação das vulnerabilidades na população migrante através das artes no campo da pesquisa-criação. A metodologia de este estudo se baseou em um estudo de caso participativo que utilizou ferramentas próprias da etnografia como entrevistas, observação, diários de campo e fotovox. Este é o estudo de caso de Luz Helena Salas, mulher líder do departamento de Antioquia, experimentou durante 6 meses as linguagens das artes no “Taller itinerante de Artes para La Paz” (Oficina itinerante de Artes para a Paz) da Universidad de Antioquia enquadrado no projeto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), custeado por o programa de pesquisa e inovação Horizonte 2020 da UE sob o Marie Skłowska-Curie Nº101007587.

## **Palavras-chave**

Construção da paz, pesquisa criacionista, migração, resiliência, transformação

## **El estudio de caso participativo en la investigación-creación**

El estudio cualitativo de caso tiene como objetivo comprender las transformaciones que experimenta una persona migrante a través de los lenguajes artísticos (Muñiz, 2010). Además, se enfoca en indagar las prácticas de los seres humanos en un contexto determinado para construir conocimientos que reúnan lo individual y lo cultural en un solo espacio (Durán, 2012). Para esta investigación-creación, se realizó un estudio de caso participativo que busca reconstruir una experiencia vivida (Velásquez & Martínez, 2021). Esta herramienta de investigación es la más adecuada para recoger las transformaciones que ocurren en los procesos artísticos, ya que en la investigación-creación no existe la separación entre sujeto-investigador y objeto de investigación, sino que ambos convergen en la misma persona (González Gil, 2009). A pesar de que exponer un caso en particular no significa representar una experiencia generalizada en el mundo, sí puede representar un caso en el que otras situaciones y experiencias se vean reflejadas (Stake, 1994, como se cita en Galeano, 2004, p. 63).

## **Proceso metodológico del estudio de caso participativo**

La propuesta metodológica para llevar a cabo el estudio de caso participativo se divide en tres etapas. En la primera, se requiere del diseño del estudio, lo que implica la exploración y comprensión del entorno o contexto inmediato, la definición de los objetivos buscados y una descripción detallada del inicio del proceso. En la segunda etapa, se desarrolla el estudio y se genera una focalización, interpretación, recolección, registro y sistematización de la información. La última etapa consiste en el análisis, interpretación y presentación de resultados (Galeano, 2010). Este estudio permitirá entonces definir dimensiones de análisis desde una perspectiva social,

cultural y psicológica. En cuanto lo social, se abordarán las relaciones, estructuras, posiciones y roles. En cuanto a lo cultural, se definirán las categorías mediante las cuales los sujetos representan el mundo, lo producen, reproducen y transmiten. Por último, desde una perspectiva psicológica, se abordarán los procesos que permiten a los individuos ordenar el mundo y ejercer acciones sobre él (Galeano, 2018).

### **Primera etapa: diseño**

Luz Elena Salas llegó al Taller Itinerante de Artes para la Paz, tras reconocerse en las experiencias compartidas de desplazamiento forzado, migración, victimización del conflicto armado, liderazgo social y cultural en el proceso de construcción de paz en el país. Ella inició el taller con alegría por haber sido seleccionada para la formación y con mucho temor ante la posibilidad de encontrarse con procesos similares a aquellos en los que había participado antes, prestando su voz para ayudar a otras madres y mujeres víctimas de la violencia sociopolítica.

Cuando Luz se presentó el primer día, dijo: “No sé si este es el lugar donde debo estar o si me equivoqué de grupo. . . No tengo ningún título. . . Vi que aquí vamos a hacer cosas con música, no sé bailar, no sé cantar”. Luego, tímidamente sentada en una de las sillas en círculo, añadió: “Yo soy como la más mayor del grupo”. En pocos minutos, sin embargo, durante su presentación Luz compartió generosamente sus vivencias, causando en el grupo una sensación de que no había punto de comparación entre su biografía y la vida de los demás participantes. Su narración dejó entrever su vulnerabilidad, lo que generó en quienes la escuchábamos una empatía instantánea, solidaridad con su experiencia y una comprensión total de sus palabras. Su temor por no saber o conocer de artes condujo a un primer gran aprendizaje del proceso, pues los demás participantes para expresarle aceptación le decían: “tranquila”, “oiga pues, si alguien aquí nos va a



Imagen 1. *Cartografías de paces múltiples*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

enseñar es usted doña Luz. . ." Así pues, el arte se convertiría en la forma de transformar todas esas historias de vida reunidas en esperanza y en resiliencia.

El caso de Luz Elena es representativo de las vivencias y de las afectaciones causadas por la migración forzada, la cual es una de las consecuencias de las problemáticas de violencia y el conflicto armado en Colombia. Por lo anterior, hemos decidido escribir con el fin de analizar, de manera respetuosa y en diálogo con Luz Elena, algunos aspectos que permitan identificar transformaciones surgidas a partir de la investigación-creación aplicada. Esta metodología es la base del Taller Itinerante de Artes para la Paz.

### **Segunda etapa: desarrollo de la experiencia**

En el Marco del proyecto TransmigrArts, Transforming Migrations by Arts, que cuenta con la participación de investigadores y artistas de la Universidad de Antioquia, se planteó realizar talleres en una primera etapa, los cuales fueron observados por investigadores de los países socios. Para ello, se llevó a cabo una propuesta interdisciplinar de

formación e investigación-creación llamada Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP) en Medellín, Colombia, que se desarrolló entre febrero y julio de 2022. Este taller fue posible gracias a la unión del programa La Paz es una obra de Arte de la Facultad de Artes, en alianza con la Unidad Especial de Paz y el acompañamiento de la Facultad Nacional de Salud Pública, dependencias de la Universidad de Antioquia.

El TIAP tiene como objetivo fundamental crear vínculos entre las artes, la literatura y la construcción de paz, con el fin de incidir en el mejoramiento de los individuos, sus comunidades y sus territorios. Esto se logra a través del uso de los lenguajes artísticos y mediante el fortalecimiento de los procesos de empatía, participación, reparación, resiliencia, convivencia, reconciliación y transformación. De esta manera, se promueve la expresión de experiencias individuales y colectivas a través de actos poéticos, simbólicos y reflexivos, lo que conlleva al desarrollo de potencias creativas y reparadoras en líderes sociales del territorio comprometidos con la construcción de sociedades pacíficas que contribuyen a la paz en el país.

Para la selección de participantes se establecieron criterios que incluían haber vivido el desplazamiento forzado, ser víctima del conflicto armado y tener experiencia en proyectos artísticos relacionados con los procesos de construcción de paz. En total, 70 personas respondieron a la convocatoria pública, de los cuales 56 cumplían con todos los criterios. Hubo una selección final de 27 personas y 21 finalizaron el proceso.

La experiencia consistió en 6 talleres de formación que sumaron un total de 160 horas teórico-prácticas. En el primer taller, de enfoque introductorio, se presentó la propuesta y se hizo hincapié en la investigación-creación como una oportunidad para adquirir un conocimiento sensible a través de la creación, y cómo esta puede conducir a proponer alternativas a problemáticas sociales.



Imagen 2. *Cuerpo y memoria*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)



Imagen 3. *Cuerpo y memoria*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

Luz Elena participó de manera tímida pero recurrente, con una importante necesidad de narrar sus vivencias, compartiendo las poesías que escribe.<sup>1</sup> Desde los primeros encuentros se pudo identificar una importante atmósfera de escucha y respeto, cada uno expuso sus orígenes, trayectorias, expectativas e inquietudes sobre el taller. En el proceso empezaron a aparecer preguntas de todo tipo, desde las memorias del dolor, las historias de resiliencia que cada líder ha vivenciado, como las esperanzas que se hacen y rehacen en cada proceso.

En el segundo taller, se abordó el reconocimiento del cuerpo, la memoria y la empatía mediante el uso de elementos propios de las artes escénicas, como el juego, la improvisación y la exploración corporal en relación con las múltiples formas de paz: la paz positiva y la paz imperfecta. Para esto, se desarrolló el ejercicio denominado

“La Casa-cuerpo”, el cual consistió en explorar desde el movimiento las fuerzas estructurales de una casa, como el piso, los muros, las paredes, el techo, las ventanas, las puertas, y asociar estas estructuras con el propio cuerpo. De tal manera, fue posible alcanzar una sensibilización psicofísica sobre la idea de que el primer lugar que se habita es el cuerpo, propiciando el surgimiento de memorias de la infancia y reflexiones sobre la relación que tenemos con el cuerpo que habitamos.

Como etapa final, se propuso a los participantes traspasar el ejercicio a la creación de su propia casa-cuerpo, utilizando bloques de madera y colbón, y otorgándole a la casa creada las características encontradas durante la exploración. Finalizado este proceso, Luz expresó: “yo no pude hacer el ejercicio. No pude terminar mi casa. He tenido que irme tantas veces de mi espacio, de mi misma, que ya no sé a dónde pertenezco”.

<sup>1</sup> *Palabras de Luz* es una colección de poemas compuestos por Luz Elena en el marco del proyecto Mujeres como agentes de cambio en el contexto del posconflicto colombiano, desarrollado por los profesores investigadores Juan Pablo Calvo de Castro y Alejandro Alzate Giraldo. Universidad de Medellín, Nexo Global, Colciencias. 2020. Medellín, Colombia.

Durante el tercer taller, se potenció la escucha y la interacción expresiva a través de la música y el acto vivo, el cual fue un performance para desarrollar por medio de



Imagen 4. *La creación de la máscara*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

cartografías sonoras la construcción de sentidos sobre el territorio en relación con la comprensión del perdón y la reconciliación.

Mary Sol, egresada del proceso TIAP en Urabá 2021, participó como invitada en el taller y compartió su narrativa y experiencia en relación con el perdón y la reconciliación, lo cual resultó significativo para el grupo. Durante el desarrollo del TIAP, se reconoció la importancia del cuidado emocional de los participantes y el comité de ética de la Facultad Nacional de Salud Pública sugirió el acompañamiento de un psicólogo, por lo que se contó con el acompañamiento de la profesional Eliana Chacón. En relación con el proceso de Luz en el taller, Eliana nos compartió este escrito:

Hoy sábado 30 de abril es un día más en el que Luz se nombra a sí misma sin darse un lugar, le cuesta reconocerse, y solo habla de una Luz distante y separada de lo que es ella. Además, hoy no es un día casual, pues llega Mary Sol de Urabá, quien con su historia nos comparte su experiencia en el TIAP y

cómo lo que experimentó allí le ayudó a repararse. Desde su intimidad Mary Sol nos enseñó la foto de su hermano, pues desde la ausencia física esto era necesario reparar ese vínculo que aún la movilizaba mucho. Yo solo veía a Luz. . . quien parecía congelada al escuchar la historia de Mary Sol. En ocasiones podía percibir lo dolida y cansada que ella estaba, pues siempre se había caracterizado por cargar, resolver y buscar la verdad. Sin embargo, aun sabiéndolo, ella no había dado lugar a su dolor, el cual era ajeno. . . Ese día mientras Mary Sol nos compartía la foto de su hermano con una historia que conectaba con el dolor de Luz, esta rompió y dijo “no puedo más, ya no puedo más, me duele el pecho, me duele el corazón”; no casualmente Luz Elena tuvo una cirugía a corazón abierto que le hacía doler la piel. Ante la emoción, ella solo decía: “Ya no puedo cargar a nadie más”. Luz se había dado finalmente un lugar, en el cual ella tenía que darse la oportunidad de movilizarse en su proceso [El TIAP no se trata de aprender teoría, ni practicar teoría, el TIAP es el manejo de cartas de las artes que le tocan a uno *para tomar conciencia y repararse*].

Cuando se asume la posición del salvador, como lo pude interpretar en el caso de Luz, el salvador pocas veces se cuida y muchas veces está herido, no quiere hablar de su dolor o se queda hablando de su dolor sin repararlo. La cura por la palabra, por la escritura, permite organizar y soltar lo que ya no le corresponde a uno. Así pues, Luz empezó a priorizar su salud mental, espiritual y física, el dolor literalmente empezó a salir de ella. Habla, llora, su dedito con un nacido empieza a liberar pus, sobre lo cual Luz luego expresaba: “Mi dedo parecía una morcilla y ayer boto solo pus”. El cuerpo también le hablaba, ella suelta, decide soltar y en esa paz colectiva que ella se propone siempre alcanzar concede un espacio a su paz individual. Retomo nuevamente la palabra ‘decidir’, porque aunque ella no tuviera una historia feliz que contar, ella ‘decidía’ inventarse una historia bonita para hacer-





Imagen 5. *El autoretrato*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)



Imagen 6. *La acción ritual sanadora del TIAP*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

la suya: “Yo de mi historia de infancia no recuerdo nada agradable, pero yo me voy a inventar una. . . Érase una vez una niña a la que llevaban a montar caballo”. Algo así decía su historia con la que ella “decidió seguir”. De hecho, ella decidió muchas cosas durante el proceso, decidió cantar, jugar, dibujar, hablar, seguir escribiendo, lo cual la llevó a empezar a creer sí misma. Al final del TIAP se dio un lugar ya no desde las profesiones académicas o proyectos de trabajo donde siempre se ausentaba, sino que con voz entonada dijo: “Yo soy una mujer que también ha hecho. Yo también soy”. Luz representa muchas cosas valiosas y maravillosas que pueden aportar a una sociedad en reparación. (Narrativa de Eliana Chacón, psicóloga participante en el TIAP).

En el cuarto taller, se buscó explorar lo simbólico a partir de elementos biográficos y corporales, interpretando la acción ritual como una vivencia de reparación tanto individual como colectiva. Esto se comprendió en relación con conceptos como la transformación de conflictos, la reparación simbólica y la resiliencia. Después de un proceso de reconocimiento de memorias, de expresión de

emociones y vivencias exploradas en los lenguajes artísticos, el grupo fue consolidando un vínculo importante. En este taller, la fuerza movilizadora de lo colectivo se expresó en los rituales sanadores en los cuales confluyeron tanto la necesidad de autosanación, empatía y solidaridad. Se crearon ejercicios colectivos de danza, canto y en los cuales se trabajó en grupo por medio del compartir. Luz Elena visiblemente no solo ha reconocido sus fuerzas individuales, sino también la necesidad importante de cuidarse, de desligarse del peso del dolor sin que esto implique olvidarlo. No se trata de la memoria de su vida o del dolor del desarraigo constante, la pérdida de sus hijos y seres queridos, sino la pregunta por cómo seguir viviendo, por cómo “decidir seguir”.

En el quinto taller, se experimentó con la realización de laboratorios interdisciplinarios de creatividad y creación a través de la interacción en la improvisación de subjetividades, experiencias, preguntas, inquietudes, capacidades individuales y grupales. Este taller contó con la visita de un número importante de observadores, investigadores, artistas y docentes provenientes de diferentes países del



Imagen 7. *Tejido interdisciplinar del TIAP*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

proyecto TransmigrArts. La instalación permitió explorar diferentes formas de expresión como el juego, el movimiento libre, el movimiento coreografiado, la pintura, el canto y la escritura. En compañía de los observadores, se estableció un diálogo en torno a “la pregunta” o la inquietud creativa de los participantes. Ese día Luz nos sorprendió en el espacio de socialización final con una frase: “Hoy sí quiero decir quién soy, pues nunca lo hago. Yo soy Luz Elena Salas, líder social, mujer y madre defensora de las mujeres y madres que luchan por tener voz”.

El sexto taller se centró en el proceso creativo y la socialización de experiencias. El final de este permitió concretar todos los elementos del TIAP y reflexionar sobre las transformaciones agrupadas en los elementos estratégicos de profundidad.

### **Tercera etapa: análisis, interpretación y presentación de resultados**

El análisis se centra en la narrativa de la protagonista del estudio de caso sobre su propio proceso, la cual se en-

cuentra consignada en una carta que contiene los elementos aprendidos en el taller de literatura y paz.

### **Carta de Luz Elena**

A quien pueda interesar. Cuando llegué a este lugar pensé: debe ser igual a los otros talleres en los que he participado, pero eso sí, esta vez no haré lo mismo, no me quedaré hasta el final. Y cuando todos comenzaron a presentarse, pensé, es diferente; estoy en el lugar equivocado, pero luego pensé estoy en el lugar correcto, si la profesora está loca como ella dice, pues este es el manicomio perfecto para mí. De aquí voy a salir más loca que de costumbre. Y no me equivoqué, porque resulta que con estos locos hermosos, bellos y transparentes he empezado a contagiarme más, pero de la locura de amor. En esas manos suaves y frías he encontrado la dulzura y la paz con solo mirar sus ojos; en aquellas manos gruesas y grandes, la amistad y una sonrisa sincera, en los masajes de mis compañeros el despertar la sensibilidad de mi piel; descubrir que poseo un don en mis manos, mis manos son sanadoras. Bueno, tengo un grave problema de amnesia, no recuerdo los nombres de mis compañeros, pero sí su sonrisa, su cariño, su amistad, el calorcito que producen aquellas manos que transmiten todo ese calor normal que es como fuego. Las compañeras que hoy nos abandonan, las voy a extrañar siempre y las voy a recordar con mucho cariño. Me gustaría tener la agilidad de ellas para mover mi cuerpo así. Y qué decir de la loca mayor, agradecerle con todo respeto y cariño agradecerle y pedirle que por favor no se tome la medicina, tire las pastillas lo más lejos que pueda y no cambie nunca sus ideales, la amamos así tal y como es.

Paz, para que exista paz en el mundo debe existir paz en mi interior. Has hecho todo por construir mi paz interior, con tus guerras me has quitado todo lo que he amado, has mancillado hasta mi cuer-



Imagen 8. *Lectura de cartas de literatura y paz*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

po, pero no podrás jamás debilitar mi resistencia. Aunque habrá momentos en que me quiebro y me rompo como un espejo, luego recojo los pedazos y vuelvo a unirlos nuevamente y dejo que la sangre podrida salga de mi corazón y se renueve, y permito que mi corazón se llene nuevamente de amor, porque quiero acunarte oh mi niño, quiero que escuches solo mi voz, aunque no sea tan melodiosa, o mejor, en otro caso quiero leerte mis versos para que no escuches el sonido de las balas, para que no escuches las voces de rabia e indignación por tanto muerto allá afuera. Deseo que crezcas mi niño con el deseo de perdón y la reconciliación, aunque tu corazón se agite por dentro, venganza; porque si dejas contaminar tu corazón con la venganza habrás de quedar preso de rencor y odio, habrás perdido la libertad, y eso es lo único, mi niño, que no debes perder, porque si tienes libertad no tendrás ningún amo ni señor que esclavice tu vida. Sé libre como el viento, vuela como palabra mensajera, busca siempre la paz y síguela, ácala a tu cuello para que seas líder de ti mismo y puedas servir a los demás. ¡Paz,

cuán resplandeciente eres!, con razón te pintan de blanco y con figura de paloma. He buscado tu significado y he encontrado esto: paloma, paz tras las guerras, cuán bueno y agradable sería este mundo si existieran muchos seres con un corazón de paloma". (Carta escrita por Luz Elena en el TIAP, en el marco del componente de literatura y paz. Mayo de 2022)

## ¿Transformaciones?

Resulta problemático concebir la transformación como si fuera una simple operación matemática. Tengo un problema muy grande con eso y reconozco ser quien tiene el problema, porque noto que en la investigación suele surgir la necesidad de ponerlo en alguna parte, pues como investigadores necesitamos certezas de esa transformación. Sin embargo, personalmente a mí me encanta la incertidumbre, me encanta sentir que no sabemos qué sucederá. El taller itinerante abre posibilidades de transformación que ocurren en cosas pequeñas y cotidianas, incluso cuando no estamos juntos. Es como una plantita que va creciendo, tú te vas y llegas y la planta siguió, no paró porque tú te fuiste y no va a dejar de darte el fruto porque tú la dejaste, no va a dejar de florecer, no te va a dar más flores porque la vienes a ver diario. Ella sigue su proceso y de alguna manera hay que confiar en que ahí se inició, hay transformaciones relativas, hay personas en el Taller Itinerante que sufren una transformación enorme, si le pudiéramos poner a eso cantidad, hay procesos de transformación que son invisibles para nosotros y que seguirán siendo y hay procesos que no se dan porque la persona no quiere, no es el momento, no somos nosotros quienes decidimos cuando el otro se transforma. Yo no lo pongo en una operación matemática, no soy capaz. Durante mi trabajo con salud, he aprendido que el solo hecho de que una persona intervenga en la vida de otra ya supone un proceso de transformación. Lo he entendido, entonces estoy muy agradecida porque si le tuviera que poner una variable de cantidad, para mí, la trans-



Imagen 9. *Unidad*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

formación es enorme. No sabemos qué va a pasar, ahí pusimos una semilla, algo pasó en ese proceso, hubo un vínculo, ¿qué va a pasar? No sabemos.

A través del TIAP, los participantes pudieron resignificar las vivencias que han tenido y redescubrir sus capacidades, estrategias para afrontar la vida y relaciones sociales. También pudieron restablecer esos vínculos, identificando muy bien lo que sucedió, quiénes son y por qué están aquí. Asimismo, se enfocaron en determinar cuál es su visión de la paz, identificando aquello que ha sido afectado por sus vivencias y resignificándolo para seguir adelante. Esto les permitió aprender a tener una vida desde la resiliencia y aplicar dichos aprendizajes para emprender nuevos proyectos, procesos, familias e incluso nuevas interpretaciones de su memoria.

Este tipo de procesos permiten una transición de las afectaciones de la guerra a una cultura en paz. Este camino lo acompaña la creatividad, la imaginación, lo ficticio y la representación que se alejan de la realidad y adquieren dimensiones artísticas. Existen, incluso, procesos tan interesantes en que ya de la obra misma se desprende

el sujeto, por ejemplo, los cuerpos expuestos en arcilla, los cuales para cualquier persona son considerados como obra. Al final del TIAP, se lleva a cabo un acto performático que luego se va a confrontar con un público. En ese momento, cuando la obra se expone al público para ser observada, ya se ha desprendido del sujeto y adquiere un poder impresionante para los autores como una forma de resiliencia.

En el proceso, se producen transformaciones en todos los sentidos: en la persona, en la materia y en el proceso mismo del equipo pedagógico. Estas transformaciones van desde las vivencias hasta la resignificación de las memorias, de la representación, de las creaciones y de su exposición ante el público, lo que genera una recepción que sigue transformando el proceso. Además, hay transformaciones en el terreno de lo estético, donde ninguno de nosotros tiene nada que decir y esa expresión vale por sí misma y provoca sensibilidad en el público.

Para exponer las transformaciones profundizaremos en cuatro aspectos: la posibilidad de crear la paz, el vínculo creado por el grupo, expresar desde el lenguaje y las materialidades artísticas, y finalmente el accionar sin causar daño.

### **La posibilidad de crear la paz**

El arte aplicado hace referencia a una práctica en la que el arte se pone en diálogo con personas que han experimentado situaciones que les han dejado vulnerables. Aquello exige atención, escucha y cuidado, ya que se está tratando con seres humanos afectados. Este tipo de aplicación invita a que el artista se descentre de sí mismo e incluso del arte mismo. Es decir, se trata de cómo el artista, en relación con este lenguaje, puede llegar a crear algo que se sale completamente de los cánones estéticos definidos. El tallerista se descentra de todo eso, trae esos elementos, trabaja con estas personas, construyen sus relatos sonoros, los recuperan desde la memoria auditiva y resig-

nifican sus historias de vida poniéndolas en un lenguaje sensible. Un ejemplo concreto de este tipo de práctica se ve en los talleres de música, en donde los participantes se vuelven autores y crean canciones que se alejan de los cánones de la música. En su lugar, se construyen en ese vínculo creado entre los participantes y ellos mismos son resignificados, lo cual transforma la recepción de esa obra, porque quienes la escuchan ya no están percibiendo las notas, ni eso que la música dijo que era arte, sino, que escuchan un lamento, una experiencia, un anhelo.

Cuando escuchamos un grupo que crea, en ese momento es la paz que se está materializando, ya que del recuerdo doloroso y de la pregunta por la desaparición nace una melodía; del desarraigo se escribe un texto que se puede cantar, danzar, y compartir. La posibilidad de crear es la primera puerta hacia la transformación. Al inicio de los talleres, Luz Elena expresó sentirse como si se encontrara en el lugar equivocado, sin embargo, su miedo y prevención inicial se transformaron en reconocimiento y agradecimiento por hacer parte del grupo.

### **El vínculo creado por el grupo**

Es una construcción que se hace paulatinamente y en la que cada acción cuenta, va aportando a la construcción de una relación, un vínculo entre los participantes, que nace de la necesidad de sentirse parte de un grupo, de sentirse vinculado a alguien o a otros en el proceso experimental de aprendizaje y de creación. La guerra impacta a las comunidades porque desgarrar el tejido social y causa que se pierda la confianza en el otro. Esta confianza es destruida por la violencia vivida en cuerpo y alma en el desarraigo.

La necesidad de este vínculo comienza a sentirse cuando los participantes del taller empiezan a hacer ejercicios juntos y comparten sus historias de vida, así como sus sensaciones evocadas por las historias de vida propias y ajenas. Así pues, ocurre una forma de reparación, de



Imagen 10. *Cierre*. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

solidaridad, la cual es sutil, pero permite tejer un hilo, al principio invisible, entre los participantes que comparten la experiencia. Consecuentemente, las emociones ya no son de quien las expresa y se convierte en una emoción colectiva, cuyo carácter grupal la contiene y la alimenta de la memoria de cada participante.

Cuando se empiezan a establecer estos vínculos, los talleristas no quedan ajenos y también se ven afectados. Como resultado, la distancia tradicional entre el tallerista y los participantes comienza a reducirse. Una gran parte de la confianza que se reconstruye entre el grupo pasa por sentir la confianza y la complicidad con el tallerista, quien está fomentando tales encuentros durante el proceso.

El surgimiento de este vínculo toma tiempo y necesita espacio. Cuando el vínculo todavía no se ha construido cualquier interacción puede parecer agresiva; una postura, una opinión, una propuesta, una prohibición, una declaración o una crítica puede generar conflictos en el grupo. Con el tiempo, a medida que se va creando el vínculo, las conversaciones experimentan un cambio signifi-

cativo. Se aborda el conflicto de una forma diferente, se le da la bienvenida, se comprende que no es negativo, sino que dinamiza el pensamiento y la acción. Además, se entiende que, al contrario de dividirnos, permite que aprendamos mucho de él. Es ahí donde comienza a tejerse ese vínculo y a entender que somos y podemos ser diferentes.

El vínculo, por otra parte, permite que surja una escucha diferente, activa, respetuosa, generosa y constructiva. Sentir la fuerza de este vínculo logra desvanecer el miedo individual. Luz Elena encontró en el respeto y amor con el que fue escuchada y en los abrazos de comprensión que recibió, la motivación para participar en el movimiento, dibujo, escritura, entre otros. Este proceso le permitió a Luz realizar las acrobacias más complejas del espíritu y del cuerpo, pues tenía siempre una malla tejida y sólida del grupo para caer una y otra vez.

### **Expresar desde el lenguaje y las materialidades artísticas**

Es crucial reconocer que el ser humano puede sufrir dos veces: la primera vez del golpe real y la segunda de la representación que se hace de ese golpe. Este último tipo de sufrimiento es opcional (Cyrulnik, 2018). Todo mi trabajo como artista y coordinadora en el TIAP está en esa decisión, la libertad de la representación. ¿Acaso la usaré para adentrarme más en la herida y estar al lado del sufrimiento del golpe real o la usaré para estar al lado de lo bello, lo poético, la capacidad de transformar la materia desde la creatividad y la imaginación? ¿hacia dónde la vamos a usar? Personalmente, creo que las artes aplicadas permiten ingresar hacia este lado, donde tenemos la libertad de transformar la representación en algo creativo que le dé un nuevo nacimiento a un sufrimiento real. Para mí, tal es el rol del arte: tomar la decisión de representar de otra manera, con otro lenguaje dirigido a otras sensibilidades, con otras materialidades, y que no solo se basa en lo racional, lo sensorial o lo subjetivo, como



Imagen 11. *Casa final*. Fotografía enviada por Luz Elena (2022)

a otro espectro de sensibilidades. Hay tantos matices en esto como niveles de percepción y posibilidades de expresión diferentes, dependiendo de la relación de cada uno con esas materias sensibles.

En el TIAP, hubo mucha identificación con las cartografías, pues permitió a los participantes organizar su pensamiento en hojas grandes llenas de flechas y espirales, en las que había una relación significativa entre las formas y los colores. Los participantes pudieron expresarse a través de estos esquemas, los cuales posteriormente fueron leídos y compartidos, lo que les permitió analizarse a sí mismos y analizar su obra. Cada lenguaje resuena de manera diferente en cada persona, contexto o grupo, de tal manera que construye sus propios secretos, mitos y narrativas. Por ejemplo, en el TIAP en Urabá en 2021, el cuerpo, el baile, el ritmo y el bullerengue eran elementos muy importantes en su narrativa debido a su fuerte presencia en la cultura local.

Los lenguajes expresados en materialidades diferentes son tan variados que se trata de procesos de transformación de la materia diferentes. No es lo mismo dar forma a la arcilla que explorar el movimiento del propio cuerpo. Tenemos sensibilidades diferentes y estos lenguajes despiertan percepciones heterogéneas en cada sujeto. En el TIAP hay un poco de todo. En el proceso final, entregamos a Luz Elena unos ladrillos pequeños con la intención de seguir apoyando su proceso de reconstrucción a partir de sus reflexiones durante el ejercicio de la casa-cuerpo. Días después de haber terminado el proceso, nos envió una fotografía de la casa-cuerpo que había construido con los ladrillos, agregando a su mensaje: “Esta sí tiene parecido a una casa”. La metáfora funciona en ambos sentidos.

### **Accionar sin causar daño**

En Colombia se ha trabajado mucho en las narrativas del dolor que a veces pueden abrir heridas o causar daño directa o indirectamente. Sin embargo, enfrentar este tema es difícil, ya que comprendo desde mi experiencia como tallerista que, aunque no haya intención de hacer daño, es complicado controlar cómo va a recibir la otra persona lo que se le presenta. Por lo tanto, es importante establecer y pactar unos principios básicos *a priori*, incluyendo el respeto mutuo, la una autonomía y el derecho a decir no. Una vez que emerge la sensibilidad, la historia de vida, las heridas, el trauma, las vivencias que pueden ser maravillosas, el pacto cambia y sus convenciones son distintas. Se trata de otra cosa y ya se hace muy difícil hablar de daño y de destrucción; resulta muy difícil. Si bien se trata de una intención pactada, en la que creemos y para la cual trabajamos, cuando emerge ese ser, esa memoria que está viva y empieza a expresarse, hay que tener tanto tacto, tanta escucha, es tan frágil que el nivel de riesgo es altísimo, o sea, yo lo he experimentado como una cosa altísima.

Podemos hacer daño fácilmente: con una mirada, con un comentario, cambiarle el color a la obra, con una pregunta en un mal momento. La complejidad es tanta que, según pienso, aún resta todo por aprender en este tema, especialmente en el contexto colombiano. En Colombia se han vivido situaciones tan graves como desapariciones, asesinatos, amenazas y migraciones forzadas que es fundamental ser muy cautelosos con el cuidado de los sujetos con quienes trabajamos. Se debe aprender y tener herramientas creativas para enfrentar estas circunstancias, porque lo tendremos que resolver de manera creativa, pues no hay un manual a parte de una contención emocional psicológica que pueda ocurrir, la cual nos indique cuándo un sujeto está enfrentado a un ejercicio de memoria y de narrativa. Debemos entonces volver a lo esencial, al respeto, a la escucha, al silencio, a dejar que sea en la dinámica del otro. Incluso si esto significa alejarse un poco de las artes quietas y volver a lo humano, al respeto del cuerpo, al respeto del espacio del otro. Volver a lo más esencial de todo, incluso antes de lo médico, volver antes de todo, otra vez poner las cosas y arrancar.

Creo que es un proceso que está construyéndose todo el tiempo y parte de eso es aceptar el daño cuando ocurre, porque lo que más nos bloquea en ese aprendizaje es el miedo a enfrentar el fracaso, a causar daño. ¿Podemos ocasionar daño? Sí, y ¿qué habrá pasado para eso? ¿qué aprendemos de aquí? ¿qué no debemos volver a hacer?, ¿qué hay que hacer de otra manera? Es fundamental comprender que este tipo de procesos se pueden llevar a cabo, pero con el cuidado absoluto de lo básico, pues las artes aplicadas deben estar mediadas por una reflexión ética.

Sobra decir que las artes no se hacen solas, ni ocurren por milagro; los artistas no estamos aquí para reproducir obras y mucho para buscar la gratificación de recibir aplausos. Por el contrario, constantemente lo digo en los

proyectos en los que he trabajado, como en el TIAP y en TransMigrARTS, nosotros tenemos apellido y el de este proyecto de investigación-creación es la palabra “aplicada”, porque uno de los ejercicios primordiales en el arte aplicado es descentrarse como artista y pasar primero por el otro antes que por sí mismo. Este es el primer principio ético. Esa atención al otro pasa por un ejercicio muy grande de humildad, por lo que siempre es importante volver a la raíz. Sin esto, sería utópico pensar que nosotros vamos a transformar la vulnerabilidad.

### **Conclusiones de la participante sobre el estudio**

Ante la pregunta, ¿qué has ganado, ¿qué has perdido, ¿qué le quitarías y qué le pondrías a este taller itinerante?, Luz Elena Salas respondió lo que transcribimos a continuación.

No, yo creo que yo he ganado mucho, demasiado. Y no, yo no he perdido nada, al contrario, porque yo cuando llegué acá yo dije: es un taller más como los que he hecho, pero cuando yo llegué acá y me encontré con toda esta maravilla, yo me sentí y me siento bendecida, muy feliz pues de haber estado acá, porque de verdad que para mí fue muy enriquecedor. Aparte de que fue muy sanador para mí, porque pude expresar muchas cosas a través del arte, pues como descubrir cosas que yo ni sabía que tenía como esos dotes de artista. Yo no le quitaría nada, porque en todos los espacios no hubo momento para aburrirse, todos los espacios con todos los profesores fue una experiencia única, como cuando hicimos lo de la casita. Yo no podía armarla porque después me di cuenta de que yo cómo iba a armar algo que no poseo y que he perdido tantas veces, entonces fue como complicado y a la final no pude armar nada. También con lo del barro/barco de las emociones, pues a la final yo terminé aplastándola porque yo dije, no pues acá no hay nada que armar,



Imagen 12. TIAP. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022)

porque yo trataba de armarla y ella se doblaba. Entonces la dejé fue completamente doblada porque yo dije pues acá no hay nada que hacer. Esta experiencia para mí fue lo máximo, desde que yo vengo para acá yo siento como si se me llenara el corazón, pues yo siento como una alegría, yo digo: ¡ay las voy a ver a todas, voy a ver a las compañeras!, y yo me siento feliz, alegre.

Yo creo que sí tengo una actitud negativa como que a mí se me quita llegando acá y viéndolas a todas, pues como que cada una tiene un complemento, no sé, pues para mí esto es lo máximo. Algo que me pareció muy bonito fue lo de las emociones porque mi piel no tenía sensibilidad, a mí por ejemplo mi hijo él me hacía cosquillas y yo le decía no, a mí no me haga cosquillas, mejor dicho, donde usted me toque yo no siento absolutamente nada; y él hasta me decía: ¡Ay ma!, a usted la hicieron sufrir tanto que vea, no tiene emociones. Y llegar acá con ese taller de las emociones pues y descubrir ya que mi piel siente el contacto de la otra persona y como ese corrientazo para mí eso fue sanador, porque entonces yo quisie-



ra replicar ese conocimiento que hemos aprendido acá, por ejemplo, con el toque de las manos. Pues yo me voy con un viajado de expectativas como del deseo de que esto no termine acá, o sea que sigamos replicándolo. Tan bueno que pasamos acá de verdad que sí”.

## Referencias

Cyrulnik, B. (2018). *Psicoterapia de Dios: la fe como resiliencia*, (Vol. 137). Editorial Gedisa.

Durán, M. M. (2012). El estudio de caso en la investigación cualitativa. *Revista Nacional de Administración*, 3(1), 121-134.

Galeano, M. E. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. Editorial La Carreta.

Galeano Marín, M. E. (2010). *Desafíos metodológicos y éticos de la investigación social*. (Cuadernos de trabajo No 3). Universidad de Antioquia, Colombia.

Galeano, M. E. (2018). *Estrategias de investigación social cualitativa: el giro en la mirada*. Fondo Editorial FCSH.

González Gil, T. (2009). Flexibilidad y reflexividad en el arte de investigación cualitativa. *Index de Enfermería*, 18(2), 121-125.

Muñiz, M. (2010). Estudios de caso en la investigación cualitativa. (Facultad de Psicología) Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 1-8.

Romero, D., & Bohórquez, J. (2022). Registro fotográfico: Taller Itinerante de Artes para la Paz. (Facultad de Artes), Universidad de Antioquia, Colombia.

Velásquez, A. M., & Martínez, M. M. (2021). La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación-creación para la construcción de paz en Colombia. *Corpo-Graffias*, 8(8), 137-149. <https://doi.org/10.14483/25909398.19081>

*Arvore de Pilar Domingo, fotografado en madera 2017, Rio de Janeiro - Brasil.*



# Tejiendo Latidos, Ritmos y Sonidos de Paz\*

Weaving Heartbeats, Rhythms and Sounds of Peace // Tecendo Batimentos Cardíacos, Ritmos e Sons de Paz

**José Fernando Villegas Posada\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia

josef.villegas@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 43-55

**Cómo citar este artículo:** Villegas, J. (2023, enero-diciembre). Tejiendo latidos, ritmos y sonidos de paz. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 43-55 . ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 16 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 13 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20374>



\* **Artículo de investigación:** este artículo es producto de las preguntas y reflexiones que surgieron luego de una experiencia pedagógica con un grupo de jóvenes, cuyo enfoque fue el contacto directo con la música en la construcción de paz. Los interrogantes que guiaron esta reflexión fueron, entre otros, ¿qué provocó la música en mí, en nosotros? ¿de qué nos dimos cuenta a través de los sonidos, la voz, o los ritmos? ¿qué pude vivir, entender descubrir y crear sobre la paz?

\*\* Filósofo y Teólogo de la Universidad Pontificia Bolivariana Medellín-Colombia, Violinista de la Universidad de Antioquia, Magister en Educación y Desarrollo Humano – Universidad de Manizales-CINDE y maestro en Pedagogía Waldorf (Seminar für Waldorfpädagogik, Stuttgart-Alemania). Con estudios universitarios en Musicoterapia, y Masoterapia/Kinesiología (Austin Community College, Texas-USA; Melbourne University). Actualmente es estudiante del International Postgraduate Medical Training IPMT Dornach-Suiza en Musicoterapia. Docente del Departamento de Música, programa La Paz es una Obra de Arte – Facultad de Artes, y del Departamento de Pedagogía Infantil

– Facultad de Educación, Universidad de Antioquia, Colombia.

## Resumen

Esta reflexión surge en el marco del proyecto “Rehabilitación y reintegración de niños, jóvenes y adultos traumatizados por la guerra para mejorar la situación social en Colombia 2021-2023”. El proyecto fue implementado por el programa La Paz es una Obra de Arte, en asociación con la Fundación Freunde, Amigos del Arte de Enseñar de Alemania, y utilizó la Pedagogía de Emergencia y Trauma como aproximación metodológica. Su objetivo fue implementar un proceso educativo a través de prácticas sociales de las artes con jóvenes de la Comunidad Convivencial de la Escuela de Trabajo San José en Bello, Antioquia, Colombia. Este artículo expone cómo se implementaron los talleres pedagógicos del proyecto, con especial énfasis y profundización en la metodología propuesta desde la música. Se examina también el módulo titulado “Escucha e Interacción Expresiva”, del cual se exponen su secuencia didáctica, propósitos, intenciones y dispositivos educativos. Además, se muestran los vínculos y relaciones directas entre la música y la construcción de cultura de paz, y se exponen las contribuciones de la música a la paz personal y colectiva, según lo percibido y expresado por los participantes.

## Palabras clave

Co-creación, creación, cultura de paz, escucha, música, reconciliación

## Abstract

This article reflects on the work carried out within the scope of the project "Rehabilitation and reintegration of children, young people, and adults traumatized by war to improve Colombia's social situation 2021-2023". The project was implemented by the program Peace is a Work of Art, in association with the Freunde Foundation, Friends of the Art of Teaching of Germany, and used the Pedagogy of Emergency and Trauma as a methodological approach. Its goal was to implement an educational process using social practices of the arts with young people from the Coexistence Community of the San José Work

School, in Bello, Antioquia, Colombia. The article provides an explanation of how the pedagogical workshops were implemented in the project, with a particular focus on the proposed methodology centered around music. It also examines the module titled "Listening and Expressive Interaction", its didactic sequence, purposes, intentions and educational approach. In addition, the article highlights the connections between music and the construction of a culture of peace, and exposes the contributions of music to personal and collective peace, perceived and expressed by the participants.

## Keywords

Co-creation, creation, culture of peace, listening, music, reconciliation.

## Resumo

Esta reflexão surge no âmbito do projeto "Reabilitação e reintegração de crianças, jovens e adultos traumatizados pela guerra para melhorar a situação social na Colômbia 2021-2023", implementado pelo programa Paz é uma Obra de Arte, em associação com a Fundação Freunde, Amigos da Arte de Ensinar – Alemanha, e com a metodologia Pedagogia de Emergência e Trauma. O projeto implementou um processo educativo utilizando práticas sociais das artes com jovens da Comunidade de Convivência da Escola de Trabalho San José, em Bello-Antioquia-Colômbia. Este artigo apresenta a implementação das oficinas pedagógicas do projeto em geral, com especial ênfase e aprofundamento na metodologia proposta a partir da música. A partir do módulo "Escuta e Interação Expressiva", tanto a sequência didática, quanto suas finalidades, intenções e dispositivos educacionais serão expostos. Além disso, são mostrados os vínculos e as relações diretas entre a música e a construção de uma cultura de paz, além de expor as contribuições da música para a paz pessoal e coletiva, percebidas e expressas pelos participantes.

## Palavras-chave

ACo-criação, criação, cultura de paz, escuta, música, re-

conciliação.

## "La Paz es una Obra de Arte"

La Paz es una Obra de Arte (LPOA) es un programa interdisciplinario de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en Colombia. Desde 2016 ha estado desarrollando e implementando metodologías artísticas para construir una cultura de paz territorial desde las artes aplicadas. El programa LPOA integra el trabajo interdisciplinar de diferentes lenguajes artísticos en procesos de formación, intervención e investigación alrededor de los saberes y las especificidades de todas las artes. Las líneas disciplinares que se implementan en estos procesos son la danza-movimiento terapia, la música, las artes plásticas, el teatro y las teatralidades, el arte y la sanación, el arte de payaso-*clown* y la escritura epistolar.

El propósito principal del programa es promover una *cultura de paz* territorial, es decir, un modo de ser y vivir que rechaza por completo la lógica de la guerra, la violencia y la muerte. A través de diversas prácticas artísticas, LPOA fortalece procesos educativos que privilegian los principios relacionados con la defensa de vida, la promoción de la inclusión, la fraternidad, la libertad, la diversidad, el pluralismo, la cooperación y la solidaridad, entre otros. El ejercicio de construcción de paz individual y colectivo es posible gracias al proceso de creación y co-creación. De esta manera, como herramientas básicas de inclusión, reconciliación y convivencia, la cultura de paz fomenta la palabra, el diálogo y el debate, lo cual posibilita el intercambio de múltiples perspectivas.

Por su parte, la Pedagogía de Emergencia y Trauma (PEyT) se basa en los principios educativos de la pedagogía Waldorf de Rudolf Steiner, la cual utiliza todos los lenguajes artísticos para alcanzar sus objetivos educativos. PEyT implementa todas las formas y técnicas del arte en escenarios y contextos de catástrofes, ya sean naturales o causadas por el ser humano. Además, privilegia procesos de intervención con el fin de prevenir y evitar que los trau-

mas se conviertan en enfermedades de cualquier tipo. Adicionalmente, parte de la premisa de que todo trauma se puede reducir o mitigar a través de la dimensión creadora de las prácticas artísticas. En otras palabras, PEyT busca que las personas y comunidades activen sus propias fuerza y capacidades de afrontamiento, autogestión, confianza, y autosanación.

Esta experiencia pedagógica se desarrolló en la Escuela de Trabajo San José (ETSJ), institución que acoge a niños-jóvenes menores de 18 años privados de la libertad debido a infracciones a la ley. Con esta población, la Escuela de Trabajo San José implementa programas de reeducación, rehabilitación y resocialización con el fin garantizar la restitución de sus derechos, tales como el acceso a la educación, la salud y la seguridad alimentaria, entre otros. El proceso educativo se llevó a cabo con un grupo de jóvenes varones de la sección 'Comunidad Convivencial', quienes participaron en talleres de cuatro horas semanales en los que se expusieron a todas las prácticas artísticas, durante el período comprendido entre febrero y junio de 2022.

## Los Lenguajes de las Artes en la Construcción de Cultura de Paz

Las artes comparten aspectos comunes que permiten a las personas y grupos humanos ampliar su dimensión expresiva, sensible y creativa en el camino hacia la construcción de paz. Se reconoce que los lenguajes artísticos son prácticas que propician transformaciones sociales al ser acciones no violentas que no reproducen las lógicas ni las dinámicas de la guerra. De esta manera, los lenguajes artísticos aportan a la construcción de paz o "pases múltiples": personal, colectiva, territorial.

Al rechazar toda forma de violencia, las artes ofrecen oportunidades no opresivas para la expresión libre, el desarrollo de capacidades y habilidades, posibilidades y destrezas. Además, permiten reconocer potencialidades

y límites. De manera similar al proceso de creación de una obra de arte, cada persona es animada a reconocerse a sí misma como sujeto en constante transformación. En muchas ocasiones, las artes han servido como catalizador al permitir exteriorizar emociones, sentimientos, afectos y recuerdos fuertes e intensos que difícilmente pueden expresarse en su totalidad a través de las palabras.

Casi todas las artes contemplan la creación colectiva, pues propician el encuentro, la interacción y el crecimiento con otros. Danzar, hacer música, escenificar, modelar, pintar y tejer abren caminos de transformación simbólica más que mental o racional, para crear nuevas experiencias expresivas y manifestar realidades significativas y sensibles. La contribución de los lenguajes artísticos para la paz consiste en poder ofrecer vivencias que expanden y en reconocer que “cada ser humano es un artista” (Beuys & Ende, 1989, p. 19), un creador de su existencia y, a su vez, un creador colectivo de mundos no violentos.

## **Apuesta Metodológica: La Paz es una Obra de Arte**

En esta sección, describimos de manera básica los módulos de creación que se implementaron en el proceso pedagógico. Cada uno de los módulos despliega herramientas didácticas y de creación, al mismo tiempo que abren la discusión sobre temas relacionados con la paz, la convivencia, la memoria y el perdón, la empatía y la reconciliación. Además, se presentará más ampliamente el módulo de música para comprender sus dispositivos pedagógicos, secuencia didáctica, alcances y propósitos, y para explicar sus vínculos y aportes al entendimiento y construcción de cultura de paz.

### **Módulo 1**

Giró en torno a realizar un *Primer Contacto* con los jóvenes de Comunidad Convivencia participantes del proyecto. En este primer momento, se llevó a cabo un diálogo

para conocernos, exponer la propuesta artístico-pedagógica y crear acuerdos de convivencia. Además, se exploró e introdujo el tema de construcción de paz, la paz imperfecta y las paces múltiples como conceptos que guían el proyecto general.

### **Módulo 2**

El módulo estuvo dedicado al *Cuerpo y su Reconocimiento*, es decir, ser y tener un cuerpo. Así pues, se examinaron ideas como el cuerpo y su movimiento; el cuerpo como la casa que habitamos o la ‘casa-cuerpo’; “lo que puede un cuerpo” para la paz; corpo-relatos; y cartografías corporales.

### **Módulo 3**

Estuvo dedicado a la *Escucha e Interacción Expresiva*; el Yo y la música o la escucha de sí; a la evocación y recordación: mis melodías, mis recuerdos; la exploración musical e improvisación; la creación de un performance musical sonoro, la canción de mi vida; y la escucha y la reconciliación.

### **Módulo 4**

Con énfasis en *Arte y Sanación* desde las artes plásticas, el módulo se centró en la escultura social, la empatía y la reconciliación; la resiliencia emocional; la construcción de diálogos corporales; las prácticas performativas y la sanación de los traumas; y las prácticas performativas y el perdón.

### **Módulo 5**

Estuvo dedicado a la *Experimentación y Memoria*, el auto retrato; la transformación: modelado; las narrativas performativas y la memoria territorial; la memoria colectiva/memoria individual; la máscara neutra; reflexión co-creativa: exploración de los intereses de creación; mapas creativos; creación final; puesta en escena; ritual de cierre.

### **El taller de sonidos y músicas**

Ghiso (1999) plantea que solemos asociar la palabra ‘taller’ con la acción de crear, trabajar y colaborar con otros, tanto conceptual como experimentalmente. Además, el autor asegura que el taller

es un dispositivo para hacer ver, hacer hablar, hacer recuperar, para hacer recrear, para hacer análisis – o sea hacer visible e invisible elementos, relaciones y saberes-, para hacer desconstrucciones y construcciones. Se estructura como conjunto multilineal compuesto por elementos o líneas de diferente naturaleza: sujetos, interacciones, lenguajes, reglas, visiones, ubicaciones, objetos de estudio y técnicas, entre otros, dispuestos a facilitar haceres conjuntos. (Ghiso, 1999, p. 22)

El módulo de música “Escucha e interacción expresiva” se originó a partir de la siguiente pregunta: ¿Cómo podemos mejorar nuestra capacidad de escucha a los demás y a nosotros mismos, para fomentar la convivencia, la cohesión social y la reconciliación? Para responder a esta cuestión, se desarrollaron cuatro momentos o núcleos temáticos, en los que los participantes se apropiaron de los diferentes componentes de la música que aparecieron progresivamente a lo largo de la experiencia pedagógica. En esta progresión, las personas fortalecieron y desarrollaron herramientas musicales expresivas, comunicativas, de empatía, y confianza en sí mismas, a través del proceso de exploración y creación personal y colectiva, siempre partiendo de sus propias experiencias musicales.

Otro de los propósitos fundamentales de este módulo fue lograr que las personas fortalecieran y se conectaran con su *musicalidad*, entendida como la posibilidad y capacidad que tiene cada ser humano de vivir y tener experiencias significativas a partir del contacto con la música (Zuckerkandl, 1956).

Para el alcance de estos objetivos, en el módulo se implementaron todas las cualidades, acciones y componentes acústicos y rítmicos del lenguaje musical: el empleo de la voz humana, la percusión corporal, el canto, los ritmos y las melodías, el movimiento del cuerpo y el silencio. Además, se exploró e interactuó con la recepción del hecho sonoro, es decir, el juego y creación con los otros, con los timbres y con las cualidades de los instrumentos musicales.

Al ser un dispositivo pedagógico, el taller buscaba propiciar la construcción y reconstrucción de saberes, prácticas, sentidos y significados que se recrean constantemente. Estos aspectos se hacen visibles a través de narrativas descriptivas, explicativas o de caracterización de las experiencias. Algunas narrativas son escritas, recitadas o cantadas; otras se llevan al performance o se plasman en mapas y relatos sonoros. De esta manera, se constituyen relatos vivos y co-creaciones que expresan las memorias y relaciones territoriales. A través de estas narrativas, se pueden identificar los tránsitos y movimientos de las personas en proceso de aprendizaje, y hacer manifiestas los posibles aportes que este módulo brinda a cada participante y al grupo general. A continuación, se describen los núcleos temáticos que componen el taller.

**Núcleo 1.** Con el nombre de “Yo y la música”, se propone a partir de las sonoridades que acompañan a cada ser humano. Parte de la premisa de que todos estamos inmersos en un contexto sonoro: el sonido de la vida, la cotidianidad, los sonidos de los espacios y de todos los territorios que habitamos. Así pues, se parte de sí con el propósito de hacer presente, audible y reconocible el mundo sonoro propio.

Uno de los primeros ejercicios de este núcleo, entre otros, consiste en que cada participante se presente, acompañando su nombre con el sonido que elija: ¿Qué dice este sonido de mí? ¿a qué sueño yo? Luego el participante toma el sonido de otra persona del grupo y de nuevo se

presenta, con la diferencia de utilizar un sonido de otro diferente a mí y con quien hubo consonancia: ¿Qué resuena de ese sonido del otro en mí? ¿qué me hizo vibrar?

En otro momento, y por medio de preguntas y respuestas que se comparten mutuamente, los participantes hacen conscientes las formas en que se relacionan diariamente con la música: ¿Cuáles son los sonidos que me acompañan? ¿los sonidos que recuerdo qué evocan en mí? ¿cuál música es mi música? ¿qué música me llena? ¿con cuál música no vibro? ¿qué música tal vez evito? ¿canto, bailo, cuándo? Si no canto ni bailo ¿por qué no lo hago? ¿qué sonidos y músicas identifico como fuentes de paz?

**Núcleo 2.** Con el nombre “Resonar, Evocar, Imaginar”, pretende fomentar un tránsito del mundo de lo sonoro, basado en el hecho acústico-físico, hacia la música como interacción de fuerzas que tocan y mueven el mundo interior. Aquí se trata de activar en quienes participan la capacidad de evocación de la música, es decir, por medio de las melodías que las personas traen al taller, se construyen, reconstruyen y deconstruyen situaciones y recuerdos vinculados a la biografía, al ámbito de la familia y entornos significativos de socialización. A esta habilidad se le llama en música ‘memoria sonora’ y es en donde se guardan y relacionan los hechos y eventos de vida, los espacios, los seres y experiencias asociados directamente con canciones, melodías o tonadas. En algunos casos, esta memoria también es evocada por el sonido de un instrumento musical en particular, el cual se relaciona con algo o con alguien.

¿Podría alguien presentarse a los demás, ya no por su nombre de pila sino cantando la parte de un verso de una canción o tarareando el trozo de una melodía? Parte de este núcleo es un ejercicio en el que se compila una lista de canciones propias: de esas que han acompañado y acompañan. Como a manera de *playlist*, cada música, canción o género cuenta algo de nuestra historia personal y de la historia de otros seres que en muchos casos

solo siguen ahí a través de la música.

En un primer momento, estas melodías son presentadas en relación estrecha con memorias concretas. Es la exposición de una vida llena de canciones que permiten trazar una línea de tiempo personal: ¿Qué canciones y cuáles músicas acompañaron la infancia? ¿cuál fue la música de tus quince años? ¿qué canción te recuerda directamente el primer amor?

La escucha en este caso ya no se trata de identificar con el oído los sonidos del ambiente, de objetos o elementos que vibran, sino una actividad interior que implica escuchar desde lo más profundo de la vida interior. A esta acción la llamamos ‘evocar’, que consiste en recordar a alguien o algo particular en la propia existencia. Es como si esa persona o cosa fuera traída por la fuerza de la memoria y se hiciera presente al ser convocada por una melodía que resuena en lo más profundo del cuerpo. Ese resonar transporta la historia pasada a la vida presente. La música traspasa así los límites físicos, remonta el tiempo, reconstruye eventos que solo por medio de ella pueden revivirse.

**Núcleo 3.** Este núcleo se titula “Explorar, Imaginar, Contar”. En contraste con núcleos anteriores, donde la escucha se centraba en recordar los sonidos y las músicas propias y de otros diferentes a mí, en este se busca una escucha más activa que permita explorar, ejecutar y hacer música. En otras palabras, se trata de explorar y descubrir ritmos, los timbres y sonoridades cercanas y que resuenan en mí. Se presentan instrumentos musicales a través sus timbres y cualidades para que puedan estimular asociaciones, imágenes, imaginaciones y ensoñaciones.

Con base en juegos rítmicos y musicales que integran el cuerpo como primer instrumento, lo primero que se activa en este núcleo es la propia voz. A través de jugar y explorar con la voz, se indagan y descubren las múltiples posibilidades de emitir sonidos. Estos se transformarán



luego en tonos que a su vez dan paso a melodías complejas. En este sentido, la experiencia musical se genera desde la garganta, desde dentro de sí, con el aire y la respiración. El ejercicio resulta entonces bastante corporal, y la voz y el cantar propio constituyen vivencias particulares y únicas.

Uno de los ejercicios a los que se invita es el de improvisar con los sonidos que solamente podemos producir con la voz. En esta transición de lo sonoro a lo musical melódico, los participantes experimentan como la voz individual puede entrelazarse en un entramado con otras voces, a partir de los susurros, los ritmos, las tonadas hasta los cantos.

Otro de los juegos vocales consiste en proponerle a dos personas a entablar un ‘diálogo’ o ‘conversación’, comunicándose solamente a través de sonidos y tonos emitidos con su voz, prescindiendo de las palabras: ¿Es posible sentir, intuir e imaginar las intenciones del otro, o de lo que me cuenta por el tono, timbre o la intensidad de su voz, o por medio de los sonidos que expresa o la música que canta?

**Núcleo 4.** Propuesto bajo el título “Crear, Trasmutar. La Canción de mi Vida”, este último núcleo conjuga todos los elementos musicales para convocar a un ejercicio de creación que refleje todas las vivencias, experiencias y los aprendizajes que la música ha despertado y suscitado hasta el momento.

Como en el núcleo anterior, la improvisación continúa siendo la herramienta clave de exploración para aprender a crear música de forma colectiva. Esta vez se integran instrumentos musicales de fácil ejecución que facilitan el juego de improvisar. En este módulo todo es válido y demanda de cada uno una gran concentración para escuchar y negociar, de tal manera que se logre una creación conjunta. En este juego y exploración no se da a los participantes ninguna una directriz exacta sobre cómo

hacerlo. No hay partitura. Quienes participan se entregan al flujo del ritmo, de los sonidos de instrumentos, los silencios y las voces sin ningún patrón preestablecido. Surge así una sinfonía espontánea que compone y crea su propia música.

Por último, como preparación hacia la co-creación sonora musical final, se explora y hacen visibles los intereses de un grupo, construyendo un mapa de intereses creativos musicales. De esta manera, se identifican los recursos, destrezas, habilidades y capacidades creativas que pone en juego cada persona para el hacer la creación final.

En esta ocasión, a diferencia de la improvisación con un carácter más aleatorio y de exploración, los participantes reciben las primeras frases de un verso o poema. Estas palabras son punto de partida, un impulso para que se complete, amplíe y componga la “canción para seguir la vida”. Esto implica hacer música en grupos, implementando todos los elementos musicales: ritmos, sonidos, melodías, percusión corporal, instrumentos, voces y canto.

Hay un momento para la puesta en escena para esta creación final. A manera de ritual de cierre, cada grupo presenta y comparte su co-creación, que resume todo lo vivido y aprendido durante todo el proyecto compuesto por los diferentes módulos, incluyendo el módulo “Escucha e Interacción Expresiva”.

Este módulo permitió a los jóvenes entrar en contacto directo con todas formas y manifestaciones en que conocemos la música. Se partió de lo más personal, del sonido propio, para entender y reconocer el mundo musical del otro. Así se transitó por el juego y la experimentación sonora y rítmica, para culminar en un proceso de creación que fue desarrollándose en cada momento. La progresión didáctica del módulo ofreció a los participantes oportunidades expresivas y comunicativas, sumergiéndolos en la activación consciente del ejercicio de escuchar.

## Músicas para la Paz

Para aproximarnos a comprender las formas en que la música tiene vínculos directos con la noción de paz, es necesario preguntarnos lo siguiente: ¿Tiene la música algo único como arte, algo que la diferencia de las otras artes para aportar en la construcción de paz? Si es así ¿qué es? ¿qué la caracteriza? ¿qué cualidades tiene?

Con el fin de encontrar vínculos, conexiones y relaciones directas entre la música y la vivencia de construcción de paz, describamos brevemente una de las especificidades propias del lenguaje musical que la diferencia de otros lenguajes artísticos. El sonido como fenómeno acústico se encuentra en todas partes. No obstante, a diferencia del mundo acústico, en la música los sonidos son transformados en tonos. Un tono es un sonido que no causa daños al oído humano, a diferencia de los ruidos. Cuando un tono suena en soledad, aún no se puede decir que es música. Sin embargo, con la aparición de otro tono su consonancia adquiere una identidad propia. “Soy porque eres”, le diría cada tono al otro con quien interactúa.

Esto no quiere decir que cada tono pierda su carácter e independencia. La consonancia no implica la desaparición en el otro ni tampoco el surgimiento de un tono nuevo o distinto. Cuando dos o más tonos suenan, se generan tensiones y atracciones, movimientos y resonancias que percibimos en la música. De acuerdo con Zuckerkandl, la música es un “campo de fuerzas dinámicas” (1973, p. 19) que se interrelacionan y mueven. El intervalo o la distancia entre dos tonos diferentes es una de estas fuerzas.

Sabemos que desde la vida intrauterina percibimos las vibraciones del sonido con todo nuestro cuerpo (Kölsch, 2013). Sin embargo, para sentir interdependencias en el campo dinámico de los tonos, necesitamos realizar una actividad diferente: escuchar. Esta es la única condición y requerimiento para que la música sea percibida. Se trata de una actividad intencionada que nos permite selec-

cionar de entre toda la información sonora ambiental, lo que queremos oír. Pasamos de recibir por el oído, a veces de forma aleatoria, a focalizar activamente lo que oímos. En términos musicales, esta intención selectiva se conoce como “consciencia auditiva” (Mithen, 2006, p. 205). Consiste en silenciar ciertos sonidos para discriminar y enfocar nuestra atención en otros. A través de esta acción de escuchar, la música trasciende del oído al cerebro, y de allí a un espacio más interno, anímico, si hay una escucha profunda. Los tonos, ritmos y melodías evocan y se conectan con emociones, afectos, sentimientos y sensibilidades. Las fuerzas de la música despiertan asociaciones, imaginaciones, inspiraciones que trascienden los lugares y el tiempo a través del recuerdo.

## Mi Mundo Sonoro: Encontrar mi Territorio de Paz

¿A qué sueño yo? ¿de dónde viene mi sonido? ¿encuentro paz en mi mundo sonoro? ¿qué cualidades sonoras tiene? Si evocar es recordar algo o a alguien y traerlo a la memoria en un momento ¿qué evocan mis sonidos?

La construcción de metodologías de paz parte de activar la escucha intencionada, consciente y creativa, así como a través de traer a la memoria las memorias del mundo sonoro y musical unidas al territorio y los lugares cotidianos. Se trata de un proceso que implica ir más allá de la percepción de los sonidos, para explorar el propio mundo sonoro musical y descubrir en él acciones, momentos y lugares que generan paz individual.

El fenómeno musical difícilmente puede ser comprendido aislado de los contextos culturales y sociales de donde surge. Por ello, se proponen experiencias sonoras y musicales que hagan presentes y audibles los propios mundos sonoros. Además, se plantean ejercicios cartográficos donde se expresan los sentidos que estas sonoridades ejercen sobre el cuerpo, aquello que nos vincula con un territorio, con los espacios, ámbitos y los lugares. Ade-

más de sonidos, aparecen las músicas unidas a memorias y recuerdos; emergen personas, acontecimientos en el tiempo; nos damos cuenta de que la música ha estado siempre presente en nuestra historia de vida. ¿Es posible identificar y encontrar paz al interior y exterior de este mundo sonoro musical que me habita?

### **La Escucha del Otro: Una Posibilidad de la Reconciliación**

¿Podemos reconocer al otro percibiendo su mundo sonoro? ¿qué cualidades tiene? ¿a qué realidades se asocia? ¿puedo resonar con él? ¿es la escucha una condición para la reconciliación? Es importante y necesario dejar que el otro hable de vez en cuando, pues resulta imposible aprender algo nuevo escuchándonos exclusivamente a nosotros mismos. El ruido ensordecedor de la sociedad moderna hace que sea cada vez más difícil escuchar al otro y escuchar la verdad (Corman, 2020).

En este contexto, las nociones de empatía, convivencia, reconciliación y perdón están a base de toda idea de paz. Sin escucha atenta y consciente será difícil alcanzar procesos sociales para la reconciliación. No hay verdad si no escuchamos otras verdades. Se trata de la necesidad de escucharse. Entonces, aquí la música toma bastante del silencio, aspecto indispensable para poder escuchar.

Nunca hay silencio total, estamos oyendo todo constantemente. En la música el silencio es percibido como la ausencia de lo sonoro a lo largo de un periodo de tiempo. Para escuchar necesito silenciar sonidos, poner atención a otros y resonar con ellos. Mi mundo sonoro es como un tono que resuena solo. Cuando escucho el mundo sonoro del otro, podemos encontrar fuerzas comunes que compartimos, tensiones y resonancias. Para reconocerlo, me debo callar y hacer silencio. Haz silencio y dejar que el otro suene. . .

### **Todas las Voces Todas**

En la construcción de metodologías para la paz, dejar que la voz se oiga es un acto político que habla del ejercicio real de ciudadanía. La paz permite la participación y el poder de la expresión del sí mismo como sujeto. ¿Cómo se vincula este aspecto físico en la música como generador de paz?

No hay nada más interior e íntimo que la propia voz. Es una experiencia única, pues refleja un mundo interior que se hace audible. Por ello, la promoción de espacios desde la música donde se pueda oír conscientemente y sentir la voz a través del canto facilita las experiencias comunicativas y brinda herramientas para expresarse efectivamente. Adicionalmente, cantar abre oportunidades reales de participación a través de experimentar la intimidad sonora y musical que poseo. Es una experiencia fuerte de reconocimiento y a veces de asombro del sí mismo. “Todavía cantamos, todavía pedimos”, entona Mercedes Sosa como una invitación a hacer oír la voz y tejer diversas voces en la construcción de paz.

### **Música Juntos: Creando Diálogos**

Las lenguas romances no cuentan con un verbo que describa la acción de hacer música. En su lugar, utilizan términos como sonar, tocar, ensayar, interpretar, jugar e improvisar, los cuales se refieren a acciones colectivas. Cuando hacemos música juntos, experimentamos una serie de reacciones corporales que generan emociones positivas (Kölsch, 2013; Sacks, 2007) y nos hacen sentir más unidos y conectados con los demás. Cantar, hacer y tocar ritmos con el cuerpo, crear melodías con juegos de voces o instrumentos con otros genera sentimientos de felicidad, alegría y entusiasmo. Al mismo tiempo, estas actividades desencadenan múltiples reacciones, como el aumento de la fuerza y la energía, y la posibilidad de experimentar estados de ánimo con efectos revitalizantes.

La música tiene el poder de unir a las personas y fortalecer los vínculos sociales. Un ejemplo claro de esto son las fiestas o festivales musicales. Esta conexión genera confianza y seguridad en la comunidad, lo que puede prevenir toda guerra o forma de violencia en un grupo humano. Al moverse al mismo ritmo, encontrar un ritmo común o tocar juntos, experimentamos el poder integrador de la música. Es como respirar juntos y nos sintiéramos conectados a una comunidad que nos sostiene y soporta.

Una de las acciones más privilegiadas del hacer música justos en la construcción de paz es el juego de la improvisación. Improvisar en música es crear diálogos entre diferentes elementos de un grupo. Si bien en muchas artes se usa este método como un camino de exploración dentro del proceso de creación, la improvisación musical se erige como espacio donde las personas pueden hacer sonar, tramitar y gestionar sus conflictos a través de esta acción cooperada personal y colectiva, la cual va más allá de la palabra.

Para Steele (2016), la libre improvisación “es un proceso de negociación que también posee un componente contextual, identitario, intercultural, interrelacional” (p. 3). La improvisación se basa en las experiencias e historias de vida que cada uno trae consigo al momento de hacer y escuchar música. Se nutre de los aportes de la musicalidad individual al colectivo social y constituye una experiencia de creación espontánea que carece de un líder y no sigue reglas o instrucciones predeterminadas. Para participar en la improvisación musical no se requiere tener conocimientos previos o una experticia técnica específica. Cuando las comunidades hacen música “las personas trascienden raza, religión, género, orientación sexual, discapacidad y afiliación política” (p. 6), añade Steele. La inclusión es creada, sentida, vivida, y sonada por todos; no es teorizada ni prometida.

## **Co-Creación: Antípoda de la Guerra**

Todas las expresiones del arte hablan de la dimensión de sensibilidad y creación del ser humano. Crear es construir “algo nuevo” (Marín & Muñoz, 2002, p. 23) que se opone radicalmente a la guerra. Es bien sabido que las artes pueden propiciar procesos y mostrar posibles caminos de transformación social. No obstante, cuando nos referimos a contextos de conflicto exacerbado o de violencia política, cada co-creación es una acción de paz, no violenta que abre posibilidades y oportunidades de ser y existir en convivencia. En particular, la música no solo crea un ambiente sonoro ‘agradable’, sino que también es un acto de resistencia creativa. Nada se imita en este espacio, el cual se dedica a la re-existencia de formas de vida, donde emergen diversas voces que hacen resonar sonidos de vida en un canto en contra de la destrucción y la muerte.

Por consiguiente, la música, a través de sus sonidos, ritmos, cantos y melodías, puede generar polifonías, resonancias, cohesiones y solidaridades comunes. Es como tocar un instrumento poderoso para “movilizar imágenes, símbolos y referentes que anteceden a la palabra”. En otras palabras, la música tiene el potencial de contribuir “a catalizar el diálogo y la transformación conflictual de diversas maneras. Es la “fuente inagotable de evocaciones, reminiscencias, emociones y flujos cognitivos corpóreos” (Luján Villar, 2016, p. 5).

## **¡Tan, tan!**

A manera de conclusión, retomemos el contexto de esta experiencia pedagógica, la rehabilitación y reintegración de niños, jóvenes y adultos traumatizados por la guerra para mejorar la situación social en Colombia, en la que fueron implementadas metodologías para la construcción de paz, mediadas por los lenguajes artísticos.

Todas las experiencias vividas a través del contacto directo con las artes fueron decisivas para que cada participante encontrara caminos propios de reconocimiento, transiciones hacia la expresión libre y re-creación de sus historias de vida; de la misma manera en que la composición de una melodía tiene un inicio o nacimiento, va creciendo hasta alcanzar su punto más brillante y emocionante, y tiene un final. En este movimiento, la música fue determinante como práctica no violenta. Latidos, ritmos, sonidos y músicas crearon un escenario de concertación y negociación, como un concierto de acciones cooperadas para hacer sonar música juntos.

Mediante los relatos sonoros, las creaciones musicales, los corpo-relatos, las evaluaciones y otras narrativas, los jóvenes de la Comunidad Convivencial expresaron los aportes que la música les brindó en este proceso de aprendizaje.

- i) “Vibrar con mis sonidos. . .” Esto es partir del propio mundo, de la escucha de sí para conocerse uno más. Esta aportación que brindó la música tuvo como requisito aprender a escuchar. Fue darse cuenta de que dentro cada persona existe sonidos de afectos y los recuerdos gratificantes, duros y tristes.
- ii) “La Paz en uno”. Constatar que la música vive “en mí”, en el cuerpo, y que “a través de la música puedo encontrar paz”, que no solo es un hecho acústico, sino que conecta con la vida.
- iii) “Compartir historias”. Resonar con los sonidos y mundos musicales del otro. Este es el principio de todo proceso de empatía. La música se creó con las contribuciones de la musicalidad y las historias de vida de seres diferentes.
- iv) “Creí que no sabía cantar”. Todo ser humano está en la capacidad de expresarse y manifestarse musicalmente en ambientes no opresivos ni jerárquicos. Ninguna de las artes reproduce lógicas de exclusión. Menos en el que hacer musical en el que para que haya polifonía cada persona es imprescindible.

v) “Pasamos bien, sin peleas. . .”. Las vivencias musicales, particularmente la creación conjunta, fueron significativas para encontrar una perspectiva positiva del conflicto (O’Connell & Castelo-Branco, 2010). Hacer música juntos posibilitó el dialogo con fines de transformación de lógicas violentas. Además, abrió la posibilidad de darse cuenta de que “podemos vivir juntos, iguales y diferentes”. (Touraine, 2003, p. 73)

Podríamos continuar explorando las múltiples maneras en que la música o las músicas con su propuesta de escucha atenta es un “bello” instrumento para desarmar la guerra y sus violencias. Después de un largo conflicto armado, la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición ejerció de manera intensa la actividad de la escucha: escuchar la verdad de todas las víctimas para presentar su informe 2022, bajo la premisa de que “Hay Futuro Si Hay Verdad” sobre la guerra en Colombia. Fue una actitud de escucha presente, consciente, constante, activa y respetuosa.

Así pues, ¿qué tendríamos que transformar para aprender a escuchar? ¿no es un imperativo educarnos en una actitud de escucha más atenta de nosotros mismos y de los otros? ¿cuáles dimensiones de la escucha tenemos que activar para tramitar nuestros conflictos, sanar traumas y reconciliarnos? De esta manera, es posible señalar caminos educativos, pedagógicos e investigativos animados por la música y por su invitación permanente a aprender a escuchar y crear paz.

## Referencias

- Alanne, S. (2010). *Music psychotherapy with refugee survivors of torture*. Sibelius Academy.
- Anna, S. (Ed.) (2009). *Joseph Beuys, Düsseldorf*. Hatje Cantz.

Beuys, J. & Ende, M. (1989). *Kunst und Politik* (Arte y Política). Freie Volkshochschule Argental.

Comisión de la Verdad Colombia. (2022). *Hay futuro si hay verdad: informe final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. (1ed.) Ed. Comisión de la Verdad. Recuperado de <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Cormnan, P. (2020). *Pensamientos desde la cuarentena 28* [Documento inédito].

Escobar, A. (2020). *Arte como praxis de liberación y sanación* [Ponencia]. Panel presidencial “Los desafíos de las ciencias sociales ante un mundo en transformación” en el Congreso de LASA 2020. Recuperado de <https://oplas.org/sitio/2020/05/21/arturo-esco-bar-los-desafios-de-las-ciencias-sociales-en-tiempos-de-transformacion>

Ghiso, A. (1999). El taller en procesos investigativos. *Revista colombiana de trabajo social*, 13. Consejo Nacional para la Educación en Trabajo Social.

Guasch, A. M. (2000). *El arte último del S. XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.

Kölsch, S. (2013). *Brain and music*. Wiley-Blackwell.

Luján Villar, J. D. (2016). Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedades en conflicto. *Revista CS* 19, 167-199.

Mandoky, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. Grijalbo.

Marin, M. & Muñoz, G. (2002). *Secretos de mutante. músicas y creación en las culturas juveniles*. Ed. Siglo del Hombre.

Melich, J-C. (2005). *Antropología simbólica y acción educativa*. Paidós.

Melich, J-C. (1998). *Del extraño al cómplice. La educación de la vida cotidiana*. Paidós.

Mithen, S. (2006). *The singing Neanderthals. the origin of music, language, mind and body*. Harvard University Press.

O’Connell, J. M. & Castelo-Branco, S. E. (Eds.) (2010). *Music and conflict*. Illinois University Press

Parra Ospina, A. Y., Parra Gondona, A., Garcés Vergara, C., Bautista Viguera, X., Sánchez Cuervo, X. (2020). *La Paz es una Obra de Arte. Una experiencia significativa del Taller Itinerante de Artes para la Paz*. Ed. Universidad de Antioquia.

Palacios, F. (2002). *Escuchar. veinte reflexiones sobre música y educación musical*. Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, C. Ediciones.

Sacks, O. (2007). *Musicophilia. tales of music and the brain*. Vintage Books.

Salcedo, D. (2020). *Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad*. [Serie de la Comisión de la Verdad, Colombia]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_zTJBuBJEWs&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=_zTJBuBJEWs&t=11s)

Schutz, A. (1976). Fragments on the phenomenology of music. En F. J. Smith (Ed.) *In search of musical method*. (pp. 13-71). Gordon and Breach.

Scrine, E. (2016). Enhancing Social Connectedness or Stabilizing Oppression: Is Participation in Music Free from Gendered Subjectivity? *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 16(2). doi.org/10.15845/voices.v16i2.881

Steele, M. (2016). How can music build community, insight from theories and practice of community music therapy. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 16(2). doi.org/10.15845/voices.v16i2.876

Sanfeliu, A. & Caireta, M. (2005). *La música como instrumento de educación para la paz*. Escola de Cultura de Pau, Universidad Autónoma de Barcelona.

Touraine, A. (2003). *¿Podemos vivir juntos?* Fondo de Cultura Económica.

Zuckermandl, V. (1973). *Sound and Symbol. Music and the External World (2nd ed.)*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Zuckermandl, V. (1973). *Man the Musician. Sound and symbol (2 ed.)* (N. Guterman Trad.). Princeton University Press.

Taller Itinerante de Artes para la Paz del proyecto TransMigrARTS, fotografía de David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia — Colombia.





# Tejiendo Comunidad: Reflexiones sobre lo LGBTIQ+ en la Comuna 6, como un Aporte a la Construcción de Paz\*

Weaving Community: Reflections on LGBTIQ+ in Comuna 6 as a Contribution to Peacebuilding // Tecendo Comunidade: Reflexões sobre o LGBTIQ+ na Comuna 6, como Contribuição para a Construção da Paz

**Isabel Cristina Restrepo Acevedo\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
cristina.restrepo@udea.edu.co

**Johnatan Alonso Taborda Zapata\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
johnatan.taborda@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 57-76

**Cómo citar este artículo:** Restrepo, I., Tabora, J. (2023, enero-diciembre). Tejiendo comunidad: reflexiones sobre lo LGBTIQ+ en la comuna 6, como un aporte a la construcción de paz. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 9(9), pp. 57-76. ISSN 2390- 0288.



**Fecha de recepción:** 11 de octubre del 2022  
**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20310>

\* Artículo corto: el siguiente texto corresponde al análisis de un proyecto de extensión en curso, en el cual la Universidad de Antioquia se involucra en una perspectiva de co-creación con la comunidad utilizando una metodología de investigación-creación. Dado que el análisis se lleva a cabo como parte del proceso de ejecución, consideramos que el escrito es breve, ya que aún no presenta resultados finales, sino resultados parciales derivados de los avances metodológicos, conceptuales y aplicados realizados hasta la fecha de redacción del artículo.

\*\* Profesora titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Doctora en Artes de la Universidad de Antioquia (2015). Magíster en Multimedia en la San Diego State University (2007). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín (2002). Sus intereses artísticos se enmarcan en la relación arte, tecnología y sociedad, con énfasis en procesos de interacción y co-creación interdisciplinar, que ha desarrollado en diversos proyectos. Es fundadora y coordinadora general del Grupo de Investigación Hipertrópico: Convergencia entre Arte y Tecnología, de la Universidad de Antioquia.

\*\*\* Profesional en psicología, Máster en Educación y Aprendizaje Experiencial y Máster en Innovación Social. Gestor y coordinador de proyectos, docente e investigador en escenarios académicos, organizaciones e instituciones. Sus intereses se ubican en la integración disciplinar entre la psicología, la ingeniería y la tecnología, la comunicación y el arte. Miembro del comité de género de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia.

## Resumen

El presente texto da cuenta del proceso llevado a cabo en el proyecto “Tejiendo Comunidad: Una Apuesta para la Construcción de Paz en el Barrio Santander”, desarrollado por la Universidad de Antioquia y la Corporación Casa Mía. Se esbozan los planteamientos conceptuales, antecedentes y desarrollos realizados con la comunidad desde la perspectiva de la co-creación y la diversidad de género LGBTQ+, como un aporte para la construcción de paz en la comuna seis de Medellín. Se explica la metodología interdisciplinaria de la investigación-creación la cual articula la recolección de información por medio del diagnóstico rápido participativo (DRP), los laboratorios transmedia de co-creación y la activación de estrategias de comunicación comunitaria. También se presenta un análisis del proceso y los resultados preliminares, y se generan unas conclusiones que permiten dar cuenta de la difusión científica y el diálogo académico con otros actores.

## Palabras clave

Co-creación, laboratorio, diagnóstico rápido participativo (DRP), LGBTQ+, transmedia

## Abstract

This article presents an account of the ongoing project titled “Weaving Community: A Bet for Peacebuilding in the Santander Neighborhood”, developed by the University of Antioquia and the Casa Mía Corporation. The conceptual approaches, background and developments carried out with the community are outlined from the perspective of co-creation and LGBTQ+ gender diversity, as a contribution to the construction of peace in the 6th district (comuna) of Medellín. The interdisciplinary methodology of research-creation is explained, which articulates collecting information through Participatory Rapid Diagnosis (PRD), co-creation transmedia laboratories, and the activation of community communication strategies. The article offers an analysis of the project’s

process and preliminary results. It presents some conclusions that enable the accounting for scientific dissemination and academic dialogue with other actors.

## Keywords

Co-creation, laboratory, LGBTQ+, Participatory Rapid Diagnosis (RPD), transmedia

## Resumo

Este texto dá conta do processo e do andamento do projeto Tecendo comunidade, uma aposta para a construção da paz no bairro de Santander, desenvolvido pela Universidade de Antioquia e a Corporação Casa Mía. Em particular, o texto apresenta as abordagens conceituais, os antecedentes e os desenvolvimentos que os diferentes atores proponentes têm realizado com a comunidade desde a perspectiva da cocriação e da diversidade de gênero LGBTQ+, como uma contribuição para a construção da paz na comuna 6 de Medellín. O texto explica as abordagens conceituais que definem uma metodologia interdisciplinária para a pesquisa-criação alimentada por reflexões da psicologia, das artes, da engenharia e do trabalho sociocultural da Corporação Casa Mía. O anterior é particularizado a partir da abordagem do percurso de trabalho implementado no projeto em que se articulam: instrumentos de recolha de informação através de um Diagnóstico Rápido Participativo (DRP); estratégias para o desenho de Laboratórios de cocriação transmídia; e a mobilização de estratégias de comunicação comunitária. Nesse sentido, o presente texto apresenta uma análise do processo e resultados preliminares que permitem dimensionar os desenvolvimentos realizados no projeto e gerar um relatório que permite a divulgação científica e o diálogo acadêmico com outros atores.

## Palavras-chave

Cocriação, laboratório, diagnóstico rápido participativo (DRP), LGBTQ+, transmídia

## Contexto, Problemática y Actores

Actualmente la reflexión sobre la diversidad de género constituye un tema de alta relevancia que articula luchas individuales y colectivas de quienes se reconocen en categorías de género distintas a las de femenino o masculino, construyendo así posicionamientos vitales, individuales, sociales y políticos. Estas luchas propenden en general por el reconocimiento de los miembros de la población LGBTIQ+ a partir del respeto, la equidad y la inclusión social. Sin embargo, a pesar de la relevancia del tema y los avances que se han logrado en esas luchas (según lo expresan organizaciones como el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo –PNUD– en el ámbito internacional, y Colombia Diversa y Caribe Afirmativo en el nacional), aún hay mucho por recorrer. Los niveles de desigualdad, discriminación y violencia son todavía muy patentes, lo cual dificulta el acceso a oportunidades laborales, socioculturales y médicas, entre otras, para los miembros de la población LGBTIQ+.

En Medellín, se han propuesto estrategias gubernamentales para visibilizar a los miembros de la población LGBTIQ+, así como algunos programas de acción para beneficiarlos. Sin embargo, las medidas aún no logran impacto significativo en las distintas comunas de la ciudad y se siguen replicando factores de invisibilización, violencia y exclusión por parte del Estado y de los diferentes sectores de la sociedad civil.

En general, en nuestro contexto el reconocimiento de la diversidad sexual y de género se ha visto opacado por prácticas y representaciones que atentan contra los derechos, la dignidad, la vida y la integridad de dicha población. Las violencias son de diversos tipos y se han constituido en obstáculos, no solo para el desarrollo personal, sino también para el ejercicio de la ciudadanía plena.

Dentro de este marco surgió el proyecto “Tejiendo Comunidad: Una Apuesta para la Construcción de Paz en el

Barrio Santander”, desarrollado por los grupos de investigación Hipertrópico: Convergencia entre Arte y Tecnología, e Ingeniería y Tecnologías de las Organizaciones y de la Sociedad (ITOS), ambos grupos pertenecientes a la Universidad de Antioquia; y con el apoyo de la Corporación Casa Mía, a través de la financiación de la 17 Convocatoria Buppe: Fortalecimiento de la Interacción Universidad-Sociedad, en el marco de la agenda para el 2030.

El objetivo del proyecto es co-crear acciones de construcción de paz y prevención de las violencias de género hacia la población LGBTIQ+ de la comuna 6 por medio de la sensibilización creativa, la formación en liderazgo y la ejecución de iniciativas que fomenten la convivencia y la participación de la población en los escenarios comunitarios del territorio. Esto busca generar capacidades instaladas que se sostengan y se potencien en el tiempo cumplir con este objetivo, en el proyecto se propuso la metodología investigación-creación, sustentada en la importancia de la construcción de procesos creativos colectivos con la comunidad, más que en obras determinadas desde la institucionalidad del arte.

Asimismo, se parte del posicionamiento estético y político de la co-creación transmedia e interdisciplinar, para ir más allá de la academia e instalarse en contextos comunitarios de acción con incidencia en la cotidianidad de los participantes y miembros cercanos. Esto no excluye su difusión y trasmisión en otros ámbitos culturales. Para ello partimos de la definición de “co-creación” propuesta por el Co-creation Studio del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) en su Open Documentary Lab:

Co-creation offers alternatives to a single authored vision. It’s a constellation of media methods and frameworks. Projects emerge out of process, and evolve from within communities and with people, rather than being made for or about them. Co-creation also spans across disciplines and organizations and can also involve non-human systems. Co-creation, ethically, reframes who creates,

how and why. Co-creation interprets the world, seeks to change it, with a commitment to equity and justice. (Co-Creation Studio, s. f.)

Para cumplir con el objetivo principal del proyecto se han planteado los siguiente tres objetivos:

1. Identificar imaginarios, necesidades y estado actual de la población LGBTIQ+ en la Comuna 6 desde una metodología participativa y reflexiva, la cual a su vez se documente, aportando a la información actualizada del contexto.
2. Promover en la comunidad procesos de reconocimiento y participación de la población LGBTIQ+, a través de espacios de co-creación interdisciplinaria.
3. Generar acciones para la inclusión de la población LGBTIQ+ de la Comuna 6 y para el sostenimiento de los procesos comunitarios en los escenarios de participación.

### **Funciones de la Comunicación, la Narrativa transmedia y el Arte**

La estrategia de comunicación produce contenidos dinámicos y participativos con el fin de posibilitar la emergencia de las expresiones creativas de la comunidad que puedan tener alguna incidencia estética y política en la comuna 6. En este sentido, el proyecto se alinea a los términos propuestos por Migdalia Atucha y Dayanko Guevara cuando señalan la importancia integradora y motivadora de las acciones comunicativas concretas:

Entender el sentido estratégico de la comunicación en la contemporaneidad significa asumirla como un elemento importante en la construcción de la identidad y la cultura de las comunidades. . . en tanto logre armonizar coherentemente los mensajes con los objetivos comunitarios, [y] reconocerla como facilitadora del proceso de asimilación de las metas y objetivos propuestos, y [como] movilizadora de las personas alrededor de los valores que conforman la cultura. (Atucha y Guevara, 2011, p.53)

Dada la complejidad temática de la diversidad LGBTIQ+, así como la necesidad de reflexionar y posicionar el tema en diferentes espacios de la comunidad desde la perspectiva de la equidad, el respeto y la inclusión, las acciones de co-creación propuestas en el proyecto -tanto comunicativas como expresivas y artísticas- implican una construcción narrativa entre los distintos participantes.

Partimos de la narrativa transmedia, entendida como una forma de interacción dialógica, es decir, una suerte de convergencia mediática que da origen a una forma cultural en sí misma (Jenkins, 2006). La narrativa transmedia está bastante generalizada en la actualidad y parte de un contenido semilla que se expande por medio de productos, medios y plataformas. Además, promueve la participación de las audiencias, dado que “una parte de los receptores no se limita a consumir el producto cultural, sino que se embarca en la tarea de ampliar el mundo narrativo con nuevas piezas textuales” (Scolari, 2014, p. 72).

En el proyecto, el equipo ha establecido premisas de interacción iniciales que orientan el diseño de los espacios y las estrategias para el diálogo creativo entre los distintos actores vinculados al proyecto. Se da así una corresponsabilidad entre el equipo interdisciplinar de investigadores, los agentes culturales y comunitarios de las distintas estrategias, para poder construir contenidos con un sentido sociocultural.

Un proyecto comunitario transmedia tiene el potencial de transgredir los escenarios mediáticos e ingresar en las dinámicas sociales y políticas que aporten a la configuración de una visión amplia de la cultura. En este caso, se trata de activar el tejido social y los artefactos culturales construidos por la diversidad LGBTIQ+ en la comuna 6, por medio de una propuesta comunicativa, artística y tecnológica convergente.

## Marco de Referencia Conceptual

El proyecto aborda una realidad compleja desde la interdisciplinariedad, de la cual emergen diferentes conceptos claves que sirven como marco de referencia. En consecuencia, es importante precisar los siguientes conceptos: la sigla LGBTIQ+, el DRP, los laboratorios y el concepto de transmedia:

### **LGBTIQ+**

Lamas (2000) define 'género' como "el conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano, en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres" (p. 3). Para la autora, el género es una noción categórica que recoge un conjunto de fenómenos humanos socialmente construidos, los cuales se vinculan con la forma en que las personas se identifican, se expresan y se orientan afectivamente en su esfera personal, sexual y relacional; escapando así de la determinación biológica que estriba en que el individuo se define por sus características anatómicas y fisiológicas como macho, hembra o intersexual.

En este contexto, la sigla LGBTIQ+ recoge las diferentes identidades, expresiones y orientaciones resultantes de las luchas históricas, sociales y políticas lideradas por la población sexualmente diversa. En este marco, la L proviene de la palabra 'lesbiana' y alude a aquellas personas que se identifican como mujeres y se siente atraídas por mujeres. La G es de la palabra 'gay' y se refiere a las personas que se sienten atraídas por personas del mismo género. La B proviene de la palabra 'bisexual', la cual hace referencia a una persona que siente atracción por ambos sexos. La T representa a la palabra 'transexual' y agrupa a las personas que no se identifican con la asignación sexual tradicional y transforman su cuerpo biológico para hacer coincidir su sexo con su identidad. La I proviene de la palabra 'intersexual' y hace referencia a las personas que por su condición biológica no se incluyen según su

sexo. La Q proviene directamente del anglicismo 'queer' y representa a las personas que evitan cualquier forma de categorización relacionada con su sexo o género. Finalmente, el signo '+' representa múltiples formas de diversidad sexual y de género que no aparecen de manera explícita en la sigla.

### **Diagnóstico Rápido Participativo (DRP)**

El DRP es una herramienta de trabajo que surge como posibilidad adaptativa en las tareas de recolección de información en contextos sociales y comunitarios complejos. Además, tiene como intención priorizar la información y maximizar la calidad de los datos con el menor despliegue logístico posible, garantizando no solo la agilidad sino también la efectividad del uso de la información recuperada en campo. Funciona como propuesta para identificar, planificar, monitorear y evaluar distintas estrategias en la investigación social (Villaruel *et al.*, 2006).

Si bien el DRP puede asumirse procedimental y metodológicamente como cualquier otro proceso investigativo de corte cualitativo y social, existe un factor clave que establece una diferencia: la practicidad y la posibilidad de recolectar los datos necesarios y suficientes. Esto asegura que se haga uso de toda la información y, en consecuencia, implica un procedimiento acotado y preciso (Bermejo, Lobillo y Molina, 2003).

### **Laboratorio**

El laboratorio es un espacio de aprendizaje, reflexión, experimentación y creación, que va más allá del proceso de enseñanza de contenidos conceptuales, técnicos o instrumentales. Este propende por una construcción a partir del contexto individual y colectivo de los participantes en su territorio; pero también recoge los aportes que se pueden hacer desde la formación académica y artística de los investigadores universitarios.

Consideramos que el pensamiento creativo contextual es una ruta para la construcción y generación de conocimiento. En este sentido, resulta útil entender el laboratorio como un formato de trabajo grupal. Más que un espacio técnico de trabajo colectivo es un escenario relacional que emerge desde la aparición del grupo. Un laboratorio social es una trama de relaciones humanas, en las cuales los participantes de un grupo proponen un trabajo colaborativo y creativo, lo diseñan y lo ponen a prueba entre ellos mismos antes de trasponerlo a otros contextos de aplicación. En este caso, se aborda como un constructo influenciado por el formato del trabajo grupal (López, 1997).

### **Transmedia**

Este es un término proveniente de la comunicación mediática, que ha venido delimitando un terreno de acción y producción cada vez más claro. Esto le ha permitido diferenciarse conceptualmente y en su praxis de términos como *crossmedia*, *intermedia*, *multiplataforma*, entre otros. Una precisión interesante es la realizada por María Luisa Zorrilla:

Resulta indispensable seguir la construcción conceptual del término, la cual conforme a lo expuesto es un adjetivo y no un sustantivo, por lo cual podemos denominar *transmedia* tanto a productos como prácticas y experiencias, dependiendo de la esfera y el ángulo tratado. Lo *transmedia* puede construirse desde los productores, pero también puede generarse desde los lectores. (Zorrilla, 2017, p. 322)

En el marco del presente proyecto se eligió el concepto de narrativa *transmedia*, entendida como una forma de interacción o convergencia mediática que da origen a una forma cultural (Jenkins, 2006). Dicho de otra manera, la narrativa *transmedia* se enmarca en una cultura de la convergencia. Por lo tanto, en primer lugar, requiere una expansión narrativa en los diferentes productos, medios, canales y plataformas; y, en segundo lugar, la participación e interacción de diferentes actores que se posicionan de

manera distinta frente a los mensajes y las historias para hacer aportes nuevos (Jenkins, 2006). Lo anterior no es un *qué* sino un *cuándo* para Corona (2016), quien además acota que algo no es *transmedia* per se, sino solamente cuando posee expansión y participación. De esta manera, plantea la discusión en el plano de las posibilidades de las creaciones humanas.

## **Metodología**

### ***Perspectivas, Paradigmas y Enfoques***

Para los procesos de intervención social con la población se realiza un abordaje desde la perspectiva psicosocial y artística, usando los métodos cualitativos de la investigación acción-participación propuestos por Kurt Lewin, en los cuales se combinan dos procesos: conocer y actuar (teoría y praxis). En ambos procesos la población cuya realidad se aborda toma un rol activo (Lewin, 1946, citado en Salazar, 1992).

Adicionalmente, el proyecto asume una perspectiva paradigmática crítica, en la cual se acogen las posturas de Paulo Freire y su *Pedagogía de la liberación* (1974), en la cual la concientización constituye uno de los principales medios para alcanzar la autonomía y autosuficiencia social. Según el autor, la concientización “es un proceso de acción cultural, a través del cual las mujeres y los hombres despiertan a la realidad de su situación sociocultural, avanzan más allá de las limitaciones y alienaciones a las que están sometidos, y se reafirman como sujetos conscientes y co-creadores de su futuro histórico” (Pallarès-Piquer, 2018, p. 132).

Por otra parte, se asume la perspectiva del arte relacional propuesto por Nicolas Borriaud, quien “tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” (Borriaud, 2008, p. 13), y en el que tanto la obra como su exposición constituyen una posibilidad de intercambio ilimitado.

Estas premisas sirven para delimitar la posibilidad de un trabajo artístico de co-creación entendido como un intercambio de saberes entre actores de la academia y la comunidad, para generar procesos culturales que se salen de la visión tradicional estética del arte y asumen una acción de transformación individual, social, cultural y política.

De igual manera, se recogen las orientaciones de las “prácticas artísticas de participación y colectividad” o “prácticas artísticas en contextos sociales”, definidos como:

. . . ejercicios formulados en el marco de un entorno o contexto social específico, los cuales son desarrollados en colaboración con los miembros de las comunidades que lo integran. Su objetivo principal consiste en plantear reflexiones en torno a los fenómenos socioeconómicos, las expresiones culturales, las formas de sociabilidad y los imaginarios y valores compartidos por un grupo humano en específico. (Vélez, Tobón y Parra, 2018, pp. 118-9)

### **Método y Procedimiento**

La investigación-creación y la co-creación artística son asumidas como formas metodológicas predilectas. Estas son esencialmente inductivas y sus procesos se desarrollan de acuerdo con las lógicas constructivas y son coherentes con los métodos priorizados en las ciencias sociales y humanas. De esta manera, se permite una construcción y elaboración progresiva que puede iterar y modificar el propio proceso creativo y colaborativo. Lo que se busca con esto es aumentar la participación de los actores en el proceso y unir las diferentes experiencias personales en la tarea de la creación artística y cultural.

Por lo tanto, el procedimiento hace parte de la misma creación, logrando no solo elaborar un producto tangible, sino también documentar una manera de crear. Un pensamiento clave de esta perspectiva metodológica es que las construcciones colectivas, comunitarias y humanas que poseen en sí mismas un carácter estético-creativo, político-crítico y social- transformativo son altamente contex-

tuales y requieren en su proceso el mantenimiento de una lógica dialógica, abierta y flexible, la cual depende de múltiples factores humanos y sociales.

### **Proceso, Desarrollo y Resultados Parciales**

La dinámica de trabajo del proyecto comenzó en enero del 2022, con mesas de trabajo a cargo de los investigadores proponentes del proyecto, las cuales se instauraron con el fin de reflexionar acerca de los investigadores a vincular -en calidad de docente y estudiante-, de sus roles, tareas y competencias. Adicionalmente, se consideraron las dimensiones del ser (actitud), el saber (conocimiento) y el hacer (aptitud) para facilitar la articulación de un equipo humano con capacidad de aportar en el direccionamiento psicosocial, creativo y comunicativo. Dichos roles fueron: dinamizador psicosocial, creador de contenidos, gestor articulador, y laboratorista interdisciplinar (género, trans-media y sociedad).

Posteriormente, se hizo un encuentro de valoración para seleccionar los estudiantes, una invitación a varios artistas investigadores interesados en el tema de la diversidad de género y la selección de dos investigadores para el trabajo de laboratorios con énfasis en co-creación y trabajo trans-media. Por medio de estas acciones, en una primera salida de campo a la comuna 6, se seleccionaron los miembros institucionales que se articularon con los actores culturales de la corporación Casa Mía y se llevó a cabo una puesta en escena creativa en la sede de la Corporación para facilitar la contextualización de los intereses y metodologías de ambas instituciones.

Posteriormente, se establecieron reuniones semanales en mesas de trabajo grupales para comenzar a dialogar sobre los preceptos conceptuales propuestos en el proyecto, así como las adecuaciones, nuevas construcciones y direccionamientos prácticos que se debieran consensuar entre los miembros. Para comenzar el trabajo con la comunidad, se establecieron tres etapas interrelaciona-



Figura 1. Primera actividad reflexiva, según la metodología de la Corporación Casa Mía “lo efectivo es lo afectivo”. Imágenes cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.

das y consecutivas, las cuales se estructuraron en torno a los tres objetivos específicos del proyecto: DRP, laboratorio (diseño e implementación) y la gestión articuladora. Paralelamente, se comenzó a trabajar en subgrupos, determinando las acciones de trabajo con las cuales cumplir los distintos objetivos.

### **Diagnóstico Rápido Participativo (DRP)**

En la fase de diseño del DRP se realizaron varias actividades de discusión, conceptualización y capacitación con el equipo, las cuales buscaban construir y definir los in-

sumos básicos de comprensión que permitieran avanzar de forma más eficiente en la fase de ejecución. Como producto de los diferentes encuentros, se elaboró una matriz de categorías para orientar la recolección de información a partir de los siguientes componentes: categoría, subcategoría, dimensión/factor, descriptor, ítems, preguntas, foco y técnicas de recolección (una definición de estos componentes aparece en la Tabla 1).

Todos los elementos conceptuales se definieron mediante un análisis de los propósitos y objetivos del proyec-





Figura 2. *Etapas de trabajo*. Imagen cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Cultural Mía.

to, las metas y la ruta metodológica. Además, se tuvo en cuenta la formación del equipo y el conocimiento de los temas principales.

### **Mapa de Categorías**

A partir de los resultados obtenidos de la matriz de categorías, se construyó el siguiente mapa (Figura 3) para ilustrar la forma en que se concibieron las relaciones entre categorías, subcategorías y dimensiones. El mapa presenta en azul las categorías, en verde las subcategorías y en amarillo las dimensiones.

El mapa se divide en tres niveles: categorías, subcategorías y dimensiones. Los aspectos más operativos (descriptores, ítems y preguntas) no se consideraron, porque son elementos cuya función es la ejecución de la recolección de información. Adicionalmente, el mapa presenta tres tipos de relaciones definidas por colores diferentes: en azul, las relaciones principales abstractas, las cuales com-

<b>Categoría</b>	Concepto principal. Puede ser un concepto, un constructo teórico o un término emergente.
<b>Subcategoría</b>	Subconcepto o concepto de nivel secundario. Es una subdivisión de la categoría.
<b>Dimensión / factor</b>	Aspecto o elemento de un subconcepto. Es una división por extensión de la subcategoría.
<b>Descriptor</b>	Descripción o caracterización del factor.
<b>Ítems</b>	Indicadores o redacción indicativa del descriptor.
<b>Preguntas</b>	Reactivos que orientaron la recolección de información.
<b>Foco</b>	Población o porción de la población que asumen el rol de informantes del proceso.
<b>Técnicas de recolección</b>	Elaboraciones especializadas que estructuran las formas de proceder en el análisis y en la recolección.

Tabla 1. *Definición de los componentes del DRP*.

Nota. Cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.

peten únicamente a las categorías principales; en negro, las relaciones de subordinación entre categorías y subcategorías; y en rojo, las relaciones definidas especulativamente entre las dimensiones o factores.

### **Técnicas e instrumentos**

Originalmente, se propusieron las entrevistas, las técnicas interactivas, las técnicas conversacionales, la observación, el fotolenguaje y la fotoelicitación. De estas se emplearon las entrevistas (según la modalidad semiestructurada), las técnicas interactivas y la observación en campo.

Los instrumentos de recolección y soporte fueron las guías de entrevistas, las grabaciones de voz, fotografías y notas de campo; las planeaciones y descripciones de las técnicas interactivas y las guías de observación; los formatos de consentimiento informado, los formatos de listado de asistencia y una carta de presentación.

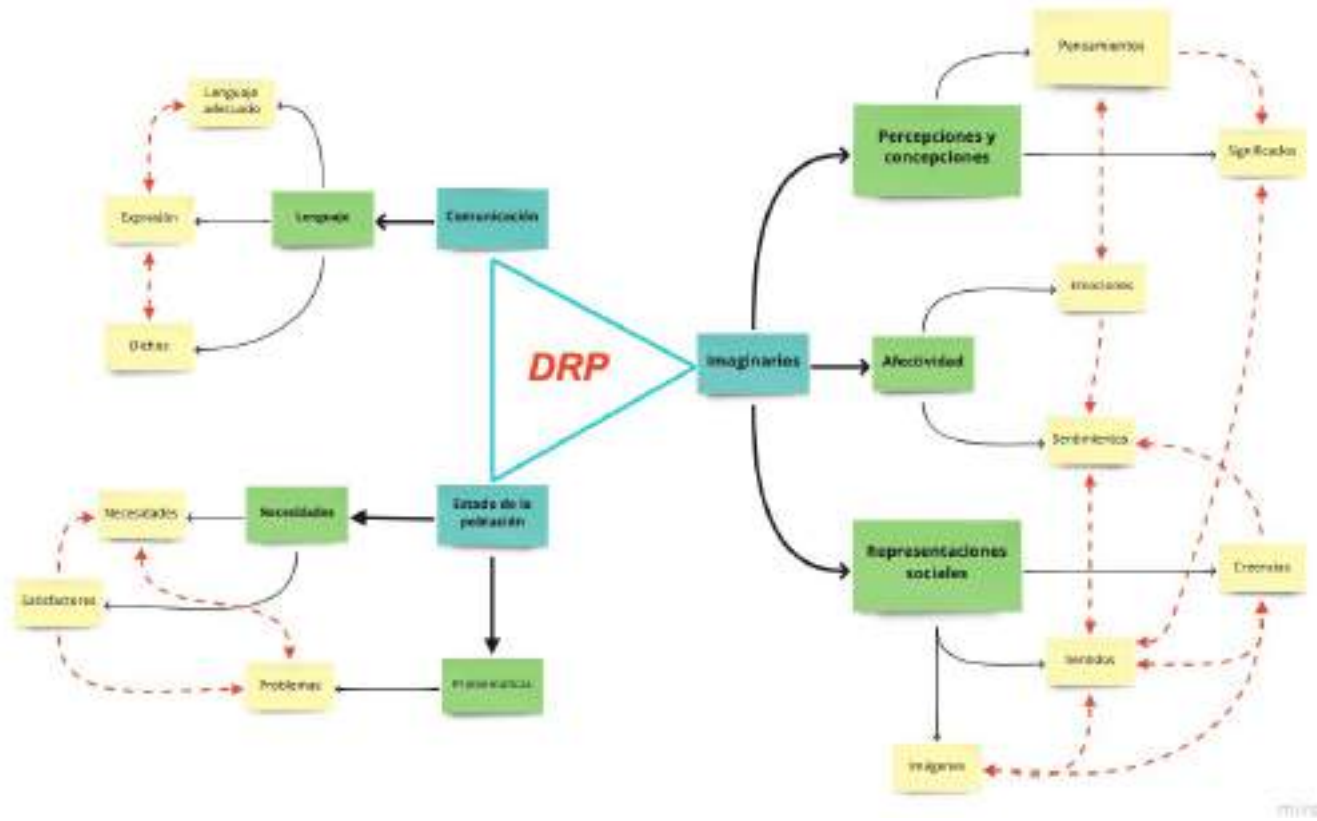


Figura 3. Mapa de categorías para el DRP. Imagen cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía

### **Gestión del DRP**

Después de definir la ruta de acción para el DRP, así como de recopilar la información, se realizó el análisis y triangulación de la información correspondiente a la fase número uno, en la cual se considera la información recolectada en entrevistas, conversaciones, trabajo de campo y en actividades con las comunidades. Para el tratamiento de la información, se aplicaron distintas técnicas interactivas, planteadas previamente y ejecutadas-cada una con su respectiva evidencia-. Esto permite validar la información que los entrevistados y la comunidad suministraron y facilita soportar el análisis correspondiente.

Entre los meses junio y agosto, durante los cuales se elaboraron los DRP con las personas de la comuna 6 de Medellín, se llevaron a cabo encuentros grupales de recolección de información, con un formato de técnicas interactivas y de entrevistas individuales desestructuradas y semiestructuradas.

**Entrevistas desestructuradas y semiestructuradas.** 11 entrevistas con actores claves y líderes del territorio. En las reuniones concertadas y ejecutadas por el equipo de DRP, se concluyó que los puntos más relevantes obtenidos

<b>Encuentros grupales (técnicas interactivas)</b>
1 DRP a 140 estudiantes hombres y mujeres, integrantes de la Institución Educativa Picachito, quienes cursan los grados 8.º a 11.º, con edades entre los 14-18 años. En este DRP se realizó una planeación conjunta, que constaba de dos actividades previamente planeadas.
1 DRP con 40 estudiantes hombres y mujeres, integrantes de la Institución Educativa Alfredo Cock, quienes cursan los grados 10.º y 11.º, con edades entre los 16-19 años. En este DRP se realizó una planeación conjunta que consta de dos actividades previamente acordadas.
1 cine-foro en Casa Mía con 16 personas participantes, entre los 7-73 años.
1 DRP Tingo Tango Bailable con 13 adultos mayores, realizado en Casa Mía.
1 reunión con docentes y administrativos entre los 33-52 años, pertenecientes a la Institución Educativa Picachito (10 asistentes).
2 encuentros con rectores de instituciones educativas, tres contactados y dos entrevistados: Alfredo Cock y Picachito.

Tabla 2

Listado de encuentros grupales para la recolección de información.

Nota. Cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía

dos, según la información de los distintos DRP, eran los siguientes:

- Comunicación
- Institucionalidad
- Movimiento underground
- Cuerpo
- Imaginarios sobre la población LGBTIQ
- Percepciones y concepciones
- Estado de la población
- Violencia sexual o de género
- Desconocimiento general sobre la población LGBTIQ+
- Información y educación

Entre los hallazgos y resultados más relevantes del DRP están los siguientes:

- Hay poco conocimiento sobre el significado de lo LGBTIQ+ y sus diversas identidades.
- Es necesario realizar procesos de preparación y entregar información sobre las identidades de la población LGBTIQ+, porque el desconocimiento genera diferencias y distancias con la población sexualmente diversa.
- Para muchos la sigla LGBTIQ+ genera divisiones y no permite la integración en la diversidad.
- Existe una desconfianza que impide que los integrantes de la población LGBTIQ+ participen de los espacios públicos.

- Hay poca información y conocimiento sobre las rutas de atención y direccionamiento para atender casos de abuso, acoso, maltrato, o violencia física y psicológica.
- Los lugares identificados como parte de las rutas de atención tienen la percepción de no ser funcionales.
- La Corporación Casa Mía tiene reconocimiento en el barrio Santander y en algunas organizaciones sociales del territorio, pero no en los demás barrios de la comuna.
- El arte es un elemento de movilización, que promueve la construcción de identidades.
- Hay divisiones en la comunidad respecto a la posibilidad de participar en espacios en los que se encuentren con integrantes de la población LGBTIQ+. Mientras algunas personas muestran resistencias a relacionarse con personas con otras identidades y orientaciones, otras expresan no tener problema alguno.
- Hay una percepción general de desconfianza hacia las acciones institucionales. Esto, a pesar de la voluntad de algunos actores que quieren contribuir positivamente.
- La edad y las diferencias generacionales aparecen como parte de los factores de resistencia hacia el trabajo conjunto con población LGBTIQ+.
- La comunicación y el lenguaje son aspectos claves que muestran, por un lado, las dificultades de muchos para nombrar la diferencia o reconocer las identidades, y por el otro, la generación natural de etiquetas y sobrenombres, y el uso de expresiones novedosas.
- El territorio cuenta con diversidad de espacios para el trabajo con la población.
- Los símbolos, los íconos, los sentidos y los significados gráficos y de imagen muestran cumplir un papel muy importante en el reconocimiento de la población.

### ***Mapa de categorías emergente***

Con base en la información recolectada, se rediseñó el mapa con elementos de recolección que sí tuvieron respuesta o que sí fueron relevantes para los informantes o personas evaluadas.

En efecto, el mapa presenta cambios significativos en comparación con el elaborado durante la fase de diseño

del DRP, particularmente algunas relaciones que no estaban previstas antes. Además, las relaciones entre categorías, si bien están presentes, no fueron lo suficientemente importantes para los informantes, quienes a través de sus respuestas evidencian mayor conexión en los niveles de dimensiones.

Este mapa pone en evidencia las categorías emergentes y sus relaciones, de acuerdo con la visión propia de los informantes; para quienes la educación y el cuerpo son aspectos con alta implicación, debido a que se vinculan con aspectos como las emociones, los sentimientos, los pensamientos, el lenguaje, los significados y los sentidos. Esto implica que son categorías que se interrelacionan plenamente con el resto.

Por otra parte, la relación entre las categorías y sus elementos es más orgánica y tiende a establecerse desde los niveles de operatividad mencionados en el diseño del DRP. De manera que la lógica de los temas y fenómenos abordados son todavía construcciones basadas en experiencias y tienen poca carga de conceptualización científica.

Los temas tratados en el proyecto se entienden territorial y comunitariamente como saberes y no como conocimientos. Esto supone un escenario presto para la exploración, la sensibilización y los acercamientos dialógicos, constructivos y cooperativos. La profundización, la postura crítica y la transformación de realidades son alcances muy altos y exigentes para la comunidad.

### **Laboratorio Co-creativo sobre Diversidad LGBTIQ+**

Hasta el momento en que se escribe este texto, el trabajo realizado ha conducido al diseño del Laboratorio Co-creativo sobre Diversidad LGBTIQ+, dirigido a la población mayor de 14 años y el cual debe implementarse en la práctica. El laboratorio busca “promover en la comuni-

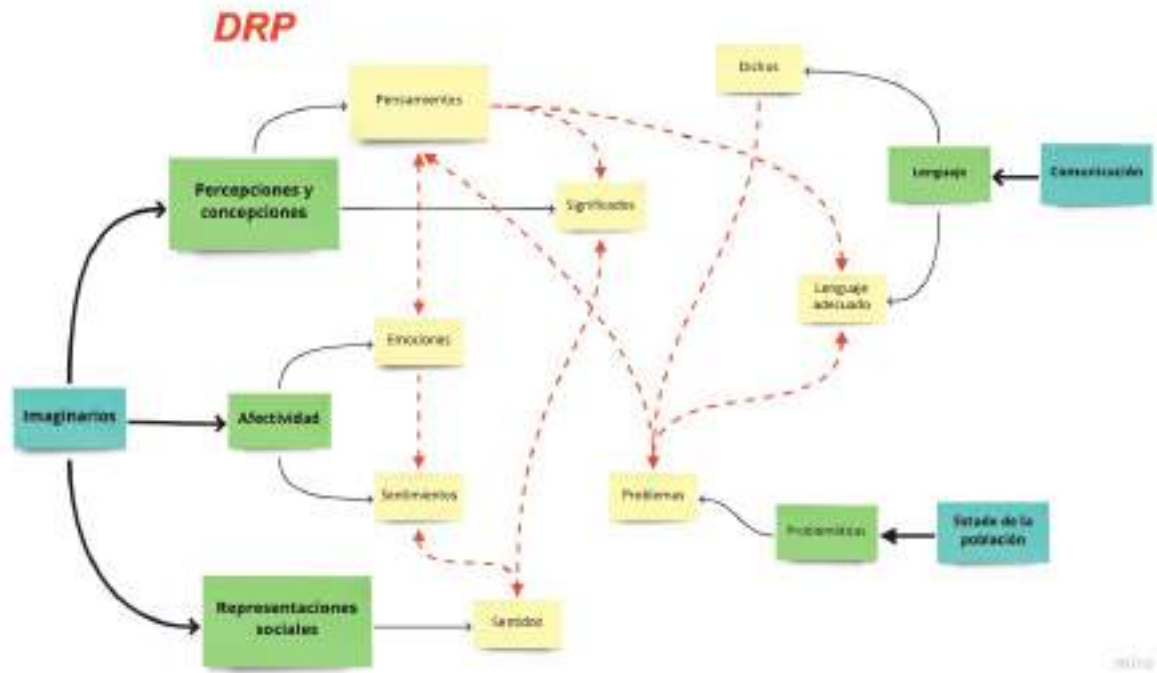


Figura 4. Mapa emergente de las categorías. Las convenciones de colores de este mapa son las mismas que se utilizaron para el primero. Imagen cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.

dad procesos de reconocimiento y participación de la población LGBTIQ+, a través de espacios de co-creación interdisciplinaria". Para esto se diseñaron cuatro sesiones, en las que se trabajan los tres preceptos misionales y metodológicos de trabajo de la Corporación Casa Mía: *universo propio*, *universo compartido* y *universo posible*. Esto va en consonancia con las posibilidades de las narrativas transmedia desde la articulación de medios análogos y digitales, así como con los recursos conceptuales, creativos y tecnológicos de los grupos de investigación coordinadores del proyecto. En este sentido, se propuso a su vez una nominación propia para el laboratorio de las tres etapas metodológicas: *identidad\_es*, *territorio común* y *tejido soñado*. Para cada una de ellas se propuso un objetivo específico detallados a continuación:

- *Identida\_es*: reconocer aspectos de mi identidad que me permitan integrarme en procesos de co-creación y reflexión sobre la diversidad LGBTIQ+.
- *Territorio común*: construir un espacio de relacionamiento creativo que parta de la identificación de mi contexto sociocultural en la comuna 6, para la proyección de un sueño posible colectivo en la diversidad LGBTIQ+.
- *Tejido soñado*: generar escenarios de participación comunitaria a través de la materialización de un sueño posible colectivo, que da cuenta de la diversidad LGBTIQ+ como una forma de aportar en la construcción de paz en la comuna 6.

Metodológicamente, las diferentes sesiones del laboratorio se diseñaron para constituir escenarios de relacio-

namiento creativo horizontales y colectivos, en los cuales los investigadores coordinadores proponen las premisas para el trabajo conjunto y la expresión creativa de los participantes, pero son estos los encargados de dar vida a las propuestas particulares de las sesiones. Lo anterior se logra mediante la integración de medios análogos y digitales para que los participantes expresen los elementos de su identidad y los conecten con la diversidad existente en sus compañeros, y colectivamente proyecten una idea transmedia para la co-creación, en la cual se proyecta un sueño posible para la comunidad en general. El concepto de sueño o sueños posibles se entiende como el grupo de acciones de expresión cultural viables que se pueden concretar con los recursos humanos, técnicos y económicos del proyecto, así como con otros que los participantes puedan gestionar. Estas acciones buscan que se concreten los aportes a la construcción de paz en la comuna 6, a partir del reconocimiento de la diversidad LGBTIQ+.

Adicionalmente a las sesiones presenciales, se proyecta un acompañamiento complementario a los asistentes del laboratorio, así como a otros miembros de la comunidad, a través de estrategias sincrónicas y asincrónicas de carácter virtual y presencial. Dentro de este acompañamiento complementario se destacan las actividades de taller de creación gráfica digital, el taller de creación de objetos en 3D, la creación de un repositorio con videos e información complementaria (disponible en el sitio web del proyecto: [www.tejiendocomunidad.org](http://www.tejiendocomunidad.org), y asesoría y montaje de una muestra de resultados.

### **Estrategia de Comunicación**

La estrategia de comunicación comienza con el diseño del logo para el proyecto que lo representa en sus posicionamientos conceptuales, estéticos y políticos. Así pues, el logo busca hacer expresa la sigla LGBTIQ+, evocar el concepto de tejido y mostrar una calidez visual a través de colores vivos y múltiples.

Adicionalmente, se realizaron dos formularios en Google Forms, con el fin de indagar sobre aspectos de comunicación que los diferentes miembros del equipo tuvieran para la construcción de la estrategia de comunicación; así como sobre otros que permitieran visualizar las destrezas de los participantes en el diseño del laboratorio. Lo anterior facilitó diseñar una estrategia comunicativa que integrara los siguientes aspectos: contenidos dinámicos de difusión con participación creativa de las audiencias, difusión en redes de notas e información del proyecto, creación del sitio web [www.tejiendocomunidad.org](http://www.tejiendocomunidad.org), comunicaciones directas con actores culturales o comunitarios a través de conversaciones presenciales, llamadas telefónicas y correos electrónicos. Adicionalmente, se realizaron eventos en la sede de la corporación, abiertos al público en general. Para estas estrategias surgió la idea-semilla de retomar la fachada de la sede para abrir un espacio de reflexión sobre las posibilidades de reinención. Arquitectónicamente, esto representa una suerte de identidad de la Corporación y se relaciona con las metáforas creativas propuestas para trabajar desde el cuerpo y las historias de vida como formas de representación individual de los participantes. Tales formas permiten reconocer la diversidad y pensar en un proyecto de tejido comunitario de paz desde la diferencia, en el cual se crea a partir del respeto a la diferencia del otro.

En la página web del sitio se distribuyó la información inicial del evento, el cual en concordancia con la fachada busca constituir un espacio-semilla para ser intervenido por los participantes durante el trascurso del laboratorio. El espacio también busca fomentar la participación de otros miembros de la comunidad para desarrollar el potencial transmedia que se busca en el proyecto. El sitio web en primera instancia integra el documento informativo solicitado durante el DRP por varios miembros entrevistados o participantes del taller de diagnóstico.

Para la convocatoria de invitación al evento inaugural y para la preinscripción en los talleres se hicieron varias



Figura 5. *Logo del proyecto*. Imagen cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.

piezas para las redes sociales, un afiche interactivo y varias invitaciones directas, que contenían una carta de invitación, y un kit para comenzar a activar en los invitados la reflexión y facilitar su participación creativa; realizando y entregando nuevas invitaciones a otras personas que pudieran estar interesadas en la propuesta.

El afiche de difusión fue entregado en las instituciones educativas, en lugares culturales y a personas que hicieron parte del DRP. Había una libreta con fachadas desprendibles, de forma que cada persona interesada podía tomar una hoja con la información del proyecto y encontrar en el reverso la sorpresa de cuatro opciones visuales que identifican a la Corporación Casa Mía: *unidad, paz, comunidad y diversidad*.

Otro de los resultados finales que se obtuvieron es el evento cultural de lanzamiento del proyecto y los labora-

torios, realizado el 24 de septiembre del 2022 en la franja de 4 a 8 p. m. El evento tuvo lugar en la sede de la Corporación Casa Mía. Se realizaron las siguientes actividades: bazar, *videomapping*, comparsa, activación creativa de dibujos con diversas perspectivas de fachadas, lectura de poemas y concierto a cargo de dos representantes del grupo de abuelos de la Corporación, intervención musical de reggae y canelazo. Para el caso del *videomapping* se realizó un contenido visual: proyección sobre una estructura con una imagen del signo más (+), aludiendo a la amplitud y posibilidades de expansión que connota en la sigla LGBTIQ+.

Aunque parte del contenido era pregrabado, fue posible captar imágenes del evento para integrarlas en la proyección, vinculando así de manera concreta y dinámica la esencia participativa y representativa de las personas que participan en los espacios de interacción y diálogo creativo del proyecto. En las presentaciones realizadas por los invitados,



Figura 6. Registro de la participación en la actividad creativa de dibujo de la fachada de la Corporación Casa Mía. Imagen cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.

se observó un potencial creativo para integrar a diversos actores de la comuna cercanos a la Corporación mediante la dinámica de creación transmedia. Aunque por las disponibilidades horarias no puedan estar en los encuentros presenciales de los laboratorios, de esta forma se activarán los espacios complementarios propuestos en ellos.

El canelazo constituyó todo un espacio de comunión, propiciando la articulación del equipo de investigadores con la comunidad. Sin depender de que otras personas estuvieran en la actividad cultural, el 'voz a voz' y la invitación a los transeúntes generó una dinámica de relacionamiento y difusión implícita en el proyecto.

El evento del lanzamiento permitió visualizar que, desde las expresiones artísticas y culturales, se puede reflexionar y vivir la diversidad LGBTQ+ sin tener que enunciar explícitamente la necesidad de expandir nuestra visión hacia las diferencias de género, el otro y los otros.

### **Gestión Articuladora**

Aunque la gestión articuladora se propone como una de las etapas finales, se ha trabajado de manera transversal en la identificación de actores culturales, iniciativas y personas interesadas en la diversidad LGBTQ+. Esto ha llevado al desarrollo de las entrevistas en el marco del DRP. Además, se ha realizado una labor continua de sistematizar la oferta de ciudad que se tiene desde diferentes instituciones gubernamentales y ciudadanas. Esto incluye aspectos como seguridad y eventos culturales, formativos y laborales.

Con este seguimiento, se busca caracterizar los tipos de ofertas, su continuidad y relevancia, con el objetivo de diseñar estrategias para que la Corporación Casa Mía y el proyecto sirvan como centro de recepción y difusión de distintas propuestas. Hasta el momento, se ha identificado que en abril del 2022 se brindaron rutas de acción relacionadas con ciertos niveles de agresión y violencia contra personas de la población LGBTQ+ en la ciudad. En mayo, se tuvieron tres eventos de importancia para la reflexión sobre la diversidad





Figura 7. Formato de invitación para el dibujo de la fachada, y algunos dibujos realizados por los participantes en el evento inaugural del 24 de septiembre del 2022. Imágenes cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.



Figura 8. Afiche dinámico interactivo. La imagen izquierda es el afiche, y las de la derecha son las opciones desprendibles de fachadas. Imágenes cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.



Figura 9. Afiche dinámico, instalado en una de las instituciones que hicieron parte del DRP. Imagen cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.



Figura 10. *Actividades realizadas en el lanzamiento del proyecto.* Imágenes cortesía del proyecto Tejiendo Comunidad, UdeA y Corporación Casa Mía.

LGBTIQ+<sup>1</sup>, mientras que en junio hubo una alta cantidad de ofertas debido a la celebración del Día Internacional del Orgullo LGBTIQ+, que incluyó marchas, carnavales, desfiles y una amplia agenda cultural y artística que propuso diferentes reflexiones sobre la diversidad de género.

Finalmente, gracias a la gestión articuladora se ha logrado trabajar y construir los documentos necesarios, con apreciaciones éticas para el proyecto; incluyendo el diseño de consentimientos informados y el rastreo de las rutas de acción en cuanto a asistencia psicosocial y física.

<sup>1</sup> Se destacan los siguientes eventos: 1) lanzamiento de la convocatoria para acceder a los Fondos Sapiencia 2022-2; 2) Congreso Consumos Conscientes, de la Secretaría de la Juventud de la UdeA; 3) conmemoración del Día contra la Homofobia, la Tránsfobia y la Bifobia.

## Conclusiones

A través del DRP, se pudo comprobar la escasez de espacios de reflexión que permitan hablar sobre la diversidad LGBTIQ+ desde el respeto, la aceptación y el posicionamiento del otro. Se identificó que los imaginarios y denominaciones hacia los miembros de la comunidad LGBTIQ+, así como las formas de relacionamiento social contienen actitudes descalificantes y violentas que, aunque no necesariamente impliquen acciones físicas, representan actitudes que impiden la construcción de una comunidad en paz.

Aunque todavía a escala reducida, las actividades participativas generadas a través de la estrategia de comunicación han logrado conectar a los distintos miembros por su atractivo estético, la invitación particularizada y la apertura a intervenciones creativas. De esta forma se sembró una semilla para la activación de nuevas acciones, las cuales posibiliten un proyecto transmedia que parta de los intereses, desarrollos e ideas de la comunidad, y que se proyecte hacia otros miembros de esta, desde el laboratorio y la gestión articuladora. La respuesta a las invitaciones no ha sido masiva y concuerda con los hallazgos del DRP y con los preceptos establecidos en la ciudad sobre la diversidad LGBTIQ+. Sin embargo, quienes han respondido manifiestan un gran interés por participar activamente.

## Agradecimientos

A todos los estudiantes, docentes, investigadores y actores culturales de la Universidad de Antioquia y de la Corporación Casa Mía que han aportado en el transcurso del proyecto: Oscar Ortega Lobo, Diana Lizeth Muñoz Monroy, Astrid Viviana García Rodríguez, Yeison Alejandro Muñoz, Katlen Smith Vergara Jiménez, Arney Herrera Herrera, María Paulina Echeverri Valle, Ivone Alejandra Aristizábal Bohórquez, Santiago Corrales Peláez, Kellyn Johana Atehortúa Zuluaga, María Isabel Espinosa Duque, Manuela Ramírez Rodas, Héctor David Urrego, Ximena Quintero, Dorian Agudelo, Stefany Hernández, Juliana Rigol Cano, Diana Patricia Osorio y Manuel López Orozco.

## Referencias

Atucha y Guevara (2011). Estrategia de comunicación para el trabajo comunitario en el poblado La Estrella. Disponible en [https://www.eumed.net/libros-gratis/2011f/1147/estrategia\\_de\\_comunicacion.html](https://www.eumed.net/libros-gratis/2011f/1147/estrategia_de_comunicacion.html)

Bermejo A., L. A., Lobillo E., J., y Molina A., C. (2003). Aportes del DRP (diagnóstico rural participativo) a las metodologías

participativas, y aplicación a la gestión de los recursos naturales en La Gomera. En J. Encina, M. A. Ávila, M. Fernández y M. Rosa (coords.), *Praxis participativas desde el medio rural*. Madrid: Fundación Iepala, pp. 71-88.

Borriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Co-Creation Studio (s. f.). MIT Open Documentary Lab. En: "Home": <https://cocreationstudio.mit.edu/>

Corona, R., J. M. (2016). ¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia (I) de las narrativas. Icono: *Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 14(1), pp. 30-48.

Freire, P. (1974). *Concientización: teoría y práctica de la liberación*. Buenos Aires: Búsqueda.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. España: Paidós.

Lamas, M. (2000, ene.-abr.). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), pp. 1-24. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

López Y., L. (1997). *Dinámica de grupos: cincuenta años después*. Desclée de Brouwer.

Lewin, K. (1990; original, 1946). *La investigación-acción y los problemas de las minorías*. Traducción de M. C. Salazar. En M. C. Salazar (ed.), *La investigación-acción participativa: inicios y desarrollos*. Madrid: Editorial Popular, pp. 15-26.

Pallarès-Piquer, M. (2018). Recordando a Freire en época de cambios: concientización y educación. *Revista electrónica de investigación educativa*, 20(2), 126-136.

Scolari, C. (2016). El translector: lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. En J. A. Millán (coord.), *La lectura en España: Informe 2017*.

Federación de Gremios de Editores de España. [http://www.fge.es/lalectura/docs/Carlos\\_A\\_Scolari%20\\_175-186.pdf](http://www.fge.es/lalectura/docs/Carlos_A_Scolari%20_175-186.pdf) Pp. 175-86.

Vélez, C., Tobón, C., y Parra, M. (2018). *Ontología del arte: tendencias filosóficas del arte contemporáneo*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Villarroel, V., Duque, D., Shoemaker, R., Pozú, J., Camino, M., Martínez, A., y Del Pozo, F. (2006). Diagnóstico rápido y participativo en la evaluación de proyectos de telemedicina rural: caso de EHAS en Colombia y Perú. *Actas del Primer Foro Iberoamericano de Telemedicina Rural*. Cuzco, 27 de feb. – 1 de marzo del 2006, pp. 104-14.

Zorrilla A., M. L. (2017). Transmedia: ¿sustantivo o adjetivo? En B. E. Chávez, R. González y I. T. Lay (coords.), *Desafíos de la cultura digital para la educación*. México: Universidad de Guadalajara.



*Tótem 30* de Pilar Domingo 1980, grabados en metal montados tridimensionalmente, exposición *Ilímite do Arqueológico ao Cósmico* 2019, Río de Janeiro- Brasil.

*Trabajo artístico Clown para la construcción de paz territorial, Ana Milena Velásquez Ángel 2021, fotografía, Antioquia- Colombia.*



# Las Prácticas Teatrales como Herramienta para la Reconfiguración de Subjetividades Políticas con Mujeres Excombatientes de Grupos Armados en Colombia\*

Theatrical Practices as a Tool to Reconfigure Political Subjectivities with Women Ex-Combatants from Armed Groups in Colombia // Práticas Teatrais como Ferramenta para a reconfiguração de Subjetividades Políticas com Mulheres Ex-Combatentes de Grupos Armados na Colombia

**Astrid Yohana Parra Ospina\*\***

Universidad de Antioquia  
astrid.parra@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 79-94



Cómo citar este artículo: Parra, A. (2023, enero-diciembre). Las Prácticas Teatrales como Herramienta para la Reconfiguración de Subjetividades Políticas con Mujeres Excombatientes de Grupos Armados en Colombia. *Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 79-94. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 14 de julio de 2021

**Fecha de aceptación:** 7 de mayo de 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20712>

\* Artículo de reflexión. Esta tesis se desarrolla en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia, dirigido por Ana María Vallejo de la Ossa.

\*\* Licenciada en Teatro por la Universidad de Antioquia, Magíster en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad de Manizales y Doctoranda en Artes de la Universidad de Antioquia. Es miembro del grupo de investigación "Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia" en la línea de arte y política. Con una trayectoria amplia como docente en el programa "La Paz es una Obra de Arte" de la Universidad de Antioquia, también se desempeña como coordinadora general de las prácticas académicas en la Facultad de Artes de la misma universidad. Su enfoque investigativo, artístico y pedagógico se ha centrado en la labor con población excombatiente y víctimas del conflicto armado a partir de las prácticas teatrales, abarcando la construcción de paz, la reincorporación a la vida civil y la investigación-creación en pos de trabajar con las memorias y la reconciliación en el contexto colombiano.

**Resumen**

El presente artículo es un avance de resultados de la investigación doctoral titulada “Las prácticas teatrales como herramienta para la reconfiguración de subjetividades políticas con mujeres excombatientes de grupos armados en Colombia”. Se plantea un acercamiento reflexivo a los hallazgos preliminares que se vienen construyendo en la etapa final del proceso de investigación. Se describe la ruta metodológica de creación, sistematización, análisis y resultados que han venido emergiendo a partir del trabajo desarrollado con varios grupos de mujeres excombatientes. Finalmente, se abordan los modos en que se puede reconfigurar una ruta teórica y pedagógica para el trabajo con esta población, mediante el uso de prácticas teatrales que fortalezcan el proceso de reincorporación.

**Palabras clave**

Construcción de paz, mujeres excombatientes, narrativas, teatralidades, subjetividades políticas

**Abstract**

This article provides a preview of the results from the doctoral research titled “Theatrical practices as a tool for the reconfiguration of political subjectivities with women ex-combatants of armed groups in Colombia”. The article takes a reflective approach to present the preliminary findings of the final stage of the research process. It describes the methodological route, which includes creation, systematization, analysis, and results that have been emerging from working with several groups of ex-combatant women. Finally, it discusses how theatrical practices can be used to reconfigure a theoretical and pedagogical approach for working with this population, ultimately strengthening the reincorporation process.

**Keywords**

Ex-combatant women, narratives, political subjectivities, peacebuilding, theatricalities

**Resumo**

Este artigo apresenta uma prévia dos resultados da pesquisa de doutorado intitulada “Práticas teatrais como ferramenta para a reconfiguração de subjetividades políticas com mulheres ex-combatentes de grupos armados na Colômbia”. O artigo adota uma abordagem reflexiva para apresentar as descobertas preliminares da etapa final do processo de pesquisa. Ele descreve a rota metodológica, que inclui criação, sistematização, análise e resultados que emergiram do trabalho com diversos grupos de mulheres ex-combatentes. Por fim, discute como as práticas teatrais podem ser usadas para reconfigurar uma abordagem teórica e pedagógica ao trabalhar com essa população, fortalecendo assim o processo de reintegração.

**Palavras-chave**

Construção da paz, mulheres ex-combatentes, narrativas, teatralidades, subjetividades políticas



## **La Experiencia, el Problema, la Urgencia de la Pregunta, la Pregunta**

A lo largo de sus seis años de duración, este proyecto de investigación doctoral ha suscitado preguntas que tienen sus cimientos no solo en los escenarios académicos en los cuales me he desenvuelto, sino también en mi vida artística y política. En otras palabras, hablo desde el lugar de la experiencia, entendida no como aquello “que pasa” sino, como la definen Larrosa y Skliar (2009), “lo que **me** pasa” y causa transformaciones en mis palabras, mis ideas, mis sentimientos y representaciones.

La experiencia de la que hablo alude al interés cultivado en un arte aplicado a la vida, el cual desde hace 11 años me ha llevado a trabajar en comunidades con diferentes enfoques diferenciales y, eventualmente, a trabajar con mujeres víctimas y excombatientes de grupos armados en Colombia. El punto de partida de esta tesis se remonta al año 2015, en el cual tuve la oportunidad de construir y desarrollar un proyecto con más de 150 mujeres de todo el país, quienes habían pertenecido a los grupos armados de las FARC, el ELN y las AUC, y se habían desmovilizado de forma individual o colectiva en los últimos años. El proyecto se llevó a cabo con el apoyo de organizaciones como la USAID, la ONU, OIM y el Museo Casa de la Memoria, en su momento a cargo de Lucía González quien hoy funge como comisionada de la verdad.

El objetivo de aquel proyecto era abordar los temas de equidad de género, liderazgo, memoria, paz, reconciliación y perdón desde una pedagogía experiencial. Partiendo de la práctica del arte y la acción ritual, esta pedagogía buscaba resignificar las experiencias de guerra de estas mujeres y ayudarlas a constituir ejercicios de empoderamiento en su reinserción a la vida civil. En un periodo de dos años, el proyecto se enfocó en dos momentos a los cuales llamamos: Mujeres Gestoras de Paz y Mujeres Constructoras de Paz (Parra, Álzate y Foronda, 2015).

La experiencia de este proceso es lo que me motivó a caminar este territorio de riesgo que es una tesis doctoral. Así, en medio del álgido proceso de paz comencé este tránsito en el 2017 con la idea de demostrar qué lugar fungía la práctica artística como un recurso para permitir la transformación de imaginarios y de prácticas íntimas y colectivas de estas mujeres excombatientes. Además, me propuse investigar qué aportes brindaba a la generación de cambios significativos al interior de sus comunidades y que se revertían en la construcción con otros desde acciones políticas.

En este contexto, surgieron las siguientes preguntas: ¿Cómo ampliar la perspectiva teórica y metodológica de la relación, prácticas teatrales y subjetividad política a partir de las experiencias con mujeres excombatientes en Colombia? ¿cómo las prácticas teatrales dentro del proyecto Mujeres Constructoras de Paz y Mujeres Gestoras de Paz, afectaron los procesos personales, colectivos, territoriales de las participantes? ¿es posible construir un modelo, o en todo caso metodologías de trabajo artístico, en comunidades afectadas por el conflicto armado a partir de esta experiencia?

Con el fin de dar respuesta a estos interrogantes, empecé a investigar en este incierto camino que me presentó muchos cuestionamientos, negativas y escepticismos académicos. Además, la llegada de la maternidad también me forzó a poner una pausa a mi trabajo. Ahora, sin embargo, reconozco que estos momentos fueron fundamentales para dar forma a mis preguntas y para ampliar mi sensibilidad hacia las mujeres excombatientes con las que trabajo en este proyecto.

## **La Búsqueda de Conceptos, las Variaciones y los Descubrimientos de Autores**

Ampliar mi perspectiva teórica me llevó a investigar la definición de subjetividad política. Este proceso implicó explorar debates sobre si el proyecto se trataba de una

reflexión por la obra de arte, o por la práctica artística, o el activismo artístico. Después de profundizar en estas cuestiones, finalmente decidí enfocarme en la práctica teatral, entendiéndola como una esfera que se abre a otro territorio no teatral. Como bien explica Héctor Bourges (2012), se trata de un teatro sin teatro donde el escenario es el propio mundo, los gestos y los acontecimientos simbólicos y relacionales que ponen en la esfera pública los deseos colectivos y construyen en otras maneras su carácter político.

Estas teatralidades apuntan a un tejido de disseminaciones que, según Diéguez (2014), atraviesan las nociones disciplinares de teatro y se instalan en un espacio de travesías, liminalidades e hibridaciones, donde se cruzan y se interrogan los campos del arte, la estética y lo político. De acuerdo con Chaverra (2013), este es un arte que es acontecimiento y que no se puede medir en categorías, sino en las maneras como se despliega la vida en él. El arte celebra la vida, por ello no puede ponerse en obras, sino en bloques de sensaciones tal como lo proponen Deleuze y Guattari (2002). En compañía de otros, el artista puede crear bloques de afectos, preceptos, sensaciones, mientras que estimula la potencia fabuladora de las personas para provocar un acontecimiento. Entonces, el arte es una llamada a un pueblo que no existe.

A medida que avanzaba mi reflexión, empecé a comprender que una de las virtudes de este proyecto era considerar tales fronteras en las que se relacionan diferentes disciplinas y renunciar a esos terrenos seguros en los que se busca crear una obra de arte como fin último. En lugar de eso, busqué ampliar la mirada de cómo el arte puede ser urgente y la estética puede transformarse en un escenario para la vida y, en este caso, un aporte a la construcción de la paz.

En relación con la subjetividad política, la indagación del estado del arte en diferentes repositorios me llevó a observar que la relación de este campo con la práctica tea-

tral y las mujeres excombatientes era nula. En su lugar, se enfocaba en la relación entre arte y política, en cómo diferentes experiencias se recodifican y se apropian del espacio público, a través del gesto artístico urbano y de los renovados modos de hacer política desde el arte. Este enfoque también se basa en un intenso trabajo sobre la dimensión política de la estética, como se ha analizado ampliamente en obras de autores como Ranciere (2005), Foster (2001), Bourriaud (2008), Laddaga (2006), Bishop (2012), Enrile (2016), Ardenne (2002), entre otros.

Para abordar la subjetividad política, me apoyo en los planteamientos de Arendt (1997), quien entendía lo político como la construcción del “entre nosotros” para el bien común. Adicionalmente, considero la postura de autores latinoamericanos como Alvarado, Ospina, Botero y Muñoz (2008), quienes plantean que la subjetividad política implica la recuperación o activación de sujetos en su totalidad. Estos sujetos se caracterizan por su conocimiento, su capacidad crítica de pensamiento, su habilidad de nombrar y expresar el mundo. Estos sujetos son conscientes de sus emociones y sentimientos para involucrarse en el destino de los demás, y su voluntad para actuar con otros y para otros, rompiendo los muros de la vida privada y encontrando sentido en la construcción política en escenarios públicos donde la pluralidad es acción y narrativa, lo cual nos diferencia y nos permite reconocernos como comunidad de sentido.

### **La Metodología el Trabajo de Campo y su Desarrollo**

En esta investigación de corte interpretativo y comprensivo busca entender los sentidos y prácticas de mujeres excombatientes de varios grupos armados en Colombia. Dado este enfoque investigativo, he adoptado la perspectiva epistemológica de la hermenéutica, tal como propone Mignolo (2005), para dar cuenta de las pluralidades y los intercambios a través de la descolonización y reformulación de las formas de indagación de la hermenéutica misma.

En consecuencia, he optado por utilizar la investigación basada en las prácticas del arte como metodología de investigación.<sup>1</sup> Asimismo, la propuesta metodológica se basa en los planteamientos de Siegmund (2011), quien sostiene que el conocimiento generado a partir de las prácticas artísticas se origina a través de la creación de modalidades cambiantes de aproximación al mundo, a sus contextos, objetos y significados ocultos que pueden ser revelados. De esta manera, el gesto artístico se ha utilizado para dar cuenta del proceso investigativo y, a su vez, ha permitido reflexionar y teorizar sobre los modos de producción e intercambios sensibles en el marco de las esferas sociales. Por otra parte, las prácticas teatrales y sus narrativas performativas han sido un campo ideal para presentar las geografías de la experiencia humana. Según Botero (2008), “se constituye en el camino de comprensión del campo simbólico y permite descubrir en las producciones de relatos el mundo de los sentimientos, los pensamientos, las metáforas, las tragedias, las tramas y los dramas humanos como fuente de comprensión de los significados culturales, acciones y relaciones humanas en su vinculación con los tiempos y los espacios en que habitan” (p. 3).

Durante el trabajo de campo, se llevó a cabo la sistematización y el análisis de los proyectos “Mujeres Constructoras de Paz” y “Mujeres Gestoras de Paz” (2015-2017) con la Organización Internacional para la Migraciones (OIM) y con el Museo casa de la Memoria de Medellín (MCM). Sin embargo, desde el principio sentí la necesidad de aplicar estas mismas metodologías al trabajo con mujeres excombatientes que en ese momento estaban en las Zonas Veredales Transitorias (ZVTN) de las FARC y que habían tenido un proceso de desmovilización totalmente diferente al de las desmovilizaciones individuales o colectivas promovidas por el gobierno de Álvaro Uribe en el 2002.

Las mujeres firmantes de paz tenían otro contexto geopolítico y unas dinámicas de reincorporación a la vida civil que pasaban por ideales colectivos y por todo un proyecto político de partido en el marco de un acuerdo de paz. Una de las diferencias más significativas entre los diferentes tipos de procesos de desmovilización radica en que los procesos de desarme, desmovilización y reinserción (DDR) de la década de los 90 y del periodo 2002-2010 no contemplaban ciertos aspectos fundamentales frente a la perspectiva de género que sí se consideraron en los Acuerdos de La Habana en el 2016.

No contemplaba, por ejemplo, la desmovilización colectiva en espacios y propuestas de colectividad. Tampoco se planteaba la necesidad de crear procesos de reparación y reconciliación que tuvieran como foco central a las víctimas del conflicto e hicieran hincapié en la búsqueda de la verdad para esclarecer los hechos en los que estas personas se vieron afectadas. Eventualmente, esta necesidad dio lugar al nacimiento de Comisión de la Verdad. Para garantizar la no repetición, en los Acuerdos de la Habana se tuvo en cuenta que era necesario que todas las partes involucradas tuvieran garantías para mejorar su calidad de vida, por lo cual se crearon los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR). Finalmente, un aspecto muy importante del primer DDR fue su contribución a avanzar en la inclusión del enfoque de género y los derechos de las mujeres en el marco de las negociaciones de paz a nivel nacional e internacional (ACR, 2014). Por primera vez se establecía una Subcomisión de Género encargada de incorporar el enfoque como un principio transversal, garantizando el desarrollo de acciones concretas en los seis puntos pactados, buscando con ello contribuir a superar las desigualdades históricas que enfrentan las mujeres en los distintos ámbitos sociales.

Este último aspecto fue bastante importante para mí investigación, pues me permitió tener una mejor comprensión de las prácticas teatrales en el marco de unas políticas de género en el contexto de reincorporación, las cuales

<sup>1</sup> Este método se fundamenta en cuestionar las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que ‘hacen hablar’ a la realidad. Mediante la utilización de procedimientos artísticos (literarios, visuales, performativos, musicales) busca dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión.

eran diferentes a los dos primeros proyectos. Así pues, en el año 2018 comencé a realizar varios talleres con mujeres que pertenecían a diferentes ETCR en el departamento de Antioquia (Ituango, Dabeiba, Anorí y Brisas), en el marco de las misiones de paz incentivadas por la Universidad de Antioquia para contribuir al acuerdo, al cual acudí en representación del recién inaugurado programa “La Paz es una Obra de Arte” (2016-2022) de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Durante dos años, este trabajo de campo me permitió poder contrastar las diferencias tan significativas de la misma metodología puesta al servicio de dos contextos totalmente diferentes, pero teniendo como base mujeres que habían dado fin a su vida en la guerra.

Este recorrido implicó establecer un escenario ético de participación desde la práctica teatral donde no solo se estableció un vínculo de coparticipación desde mi mirada como artista pedagoga e investigadora, sino también significó que me adentrara en sus dinámicas y en sus territorios. De esta manera, pude relacionarme con ellas en sus propios espacios y compartir la vida cotidiana, desde comer juntas hasta dormir en sus propios “cambuches”. Por esto, fue vital construir con ellas los principios de confidencialidad, el derecho a su intimidad y la protección de sus vidas y de sus relatos. Estos principios incluían respetar los momentos íntimos de interacción desde las prácticas mismas del arte e intentar, en la medida de lo posible, no predisponer sus respuestas.

En este contexto, seleccioné algunas prácticas liminales predominantes como la máscara, la epístola, el clown y el rito desde la *performance*.<sup>2</sup> Estas prácticas fungieron como elementos provocadores para lograr un ejercicio relacional de encuentro, el cual posibilitó la construcción narrativa de una experiencia sensible, en la cual se pudiera represen-

tar el entramado de sentidos, rasgos y características que dan cuenta de unas subjetividades políticas que se han ido reconfigurando a medida que se desarrollan las prácticas teatrales propuestas.

La investigación consta de tres etapas: una descriptiva, seguida de una analítica y finalmente una tercera etapa interpretativa. Durante las dos primeras etapas, se realizaron las transcripciones de alrededor 130 narrativas experienciales tanto de mujeres como de algunos actores claves del proceso. Estas narrativas fueron el resultado de los ejercicios trabajados, así como de una revisión exhaustiva de diarios de campo y videos. Dado el volumen de información, en un primer momento se usó la herramienta ATLAS.ti, la cual facilitó leer meticulosamente todos los relatos, elegir algunos fragmentos significativos y asignarles un código sin que interfiriera con la unidad misma del relato completo.

Los códigos empezaron a insinuar algunos temas; sin embargo, como la investigación también implicaba desarrollar una sensibilidad, construí un marco dialógico de triangulación muy artesanal que tenía en cuenta el desarrollo de las categorías frente a la subjetividad política en términos de liderazgo, memoria, reconciliación y perdón.<sup>3</sup> Posteriormente, realicé una delimitación sobre el sentido político encontrado en cada una y en el proyecto colectivo como una posibilidad. Desde un ejercicio abductivo, empecé a configurar un entramado de categorías para posicionar esos sentidos y prácticas que aparecían en los relatos de las mujeres con toda su potencia y con las miradas definitorias de su propia realidad en tránsito. Como acotación, quiero decir una de las razones para revisar exhaustivamente cada relato fue para preguntarme sobre la posibilidad de no caer en interpretaciones ingenuas o mesiánicas sobre el valor de estas prácticas teatrales en la reconfigu-

2 Para Diéguez (2014) citando a Turner (2002) el arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios. Dice la autora que de allí se observa la liminalidad como un almacén de posibilidades y procesos de gestación para nuevas formas y estructuras.

3 La memoria se escogió por ser una de las líneas priorizadas en los procesos de reincorporación a partir del 2007 y con ello la importancia de hacer un ejercicio desde el área psicosocial que les permitiera reconocerse en su propia historia, pero también en un ejercicio de verdad y reparación así mismas y al mundo. El perdón porque a partir de las prácticas teatrales desarrolladas fue muy reincidente este tema como acción íntima y punto de partida para comenzar un proyecto de vida en la vida civil.

ración de las subjetividades de las participantes. En ello recae la importancia de que esta información fuera contrastada nuevamente luego de cada ejercicio con el grupo de mujeres participantes. Finalmente, hay que aclarar que la práctica teatral funge en dos perspectivas: como acción pedagógica y simultáneamente como herramienta metodológica desde las técnicas de recolección de información para la investigación misma. Es decir, la práctica teatral es medio y objeto de investigación al mismo tiempo; en palabras de Arias “el objeto de investigación del arte no es exterior al arte mismo como hacer investigativo” (2010, p. 8).

## **Un Acercamiento a los Hallazgos**

### ***Subjetividad Política***

Los hallazgos relacionados con la subjetividad política deben verse desde dos horizontes distintos: el trabajo desarrollado con mujeres excombatientes de procesos de reintegración antes del 2016 y el llevado a cabo con mujeres en proceso de reincorporación por el Acuerdo de Paz firmado en La Habana.

Las intenciones metodológicas que guiaron el trabajo con las cartografías, la máscara, la epístola, el ritual y el *clown* permitieron entender, de forma general, la subjetividad política de las participantes. En particular, se abordó su escenario de reflexividad, tal como plantea Alvarado (2012), aparece entonces una primera categoría de análisis: “**las teatralidades como una forma de constituir la capacidad de narrarse**”. Esta categoría plantea un subcódigo en el que se entiende “**la narración desde la práctica teatral como una acción de recuperación**”. Las excombatientes reconocen que existe una propia voz que se narra más allá de las consignas colectivas o del fusil y que les permite configurar un discurso propio que les da el control para contar su propia vida. Asimismo, reconocen que la práctica teatral les otorgaba dos escenarios de narración, el íntimo y el público.

Arendt (2005) sostiene que la experiencia íntima se concibe como lugar de liberación subjetiva cuando la esfera pública ha sido totalizada y ha perdido la pluralidad que la define en el marco de proyectos políticos democráticos. No obstante, es el escenario público en donde afloran significados que interpretamos colectivamente en el “entre nosotros” o “entre nosotras”. A pesar de esto, las participantes encontraron en lo íntimo un espacio para recuperar sus propias miradas del mundo. En efecto, las provocaciones metodológicas desde la práctica teatral les posibilitaron reencontrarse consigo mismas fuera de los lugares enajenados del grupo. De esta manera, pudieron expresar desde lo propio sus deseos de maternidad, de comenzar una vida política y de un proyecto productivo que les garantizara estabilidad, siempre partiendo desde el arraigo a lo propio, como tener una casa, una huerta, estudiar y constituir una familia.

Este ejercicio fue íntimo porque tuvo lugar dentro de ese espacio de convivencia entre mujeres que les permitió relacionarse con la práctica teatral. De acuerdo con Dubatti (2003), la práctica teatral representa un acto capaz, pues convoca el encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir; es un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan roles. Asimismo, propicia el diálogo, el encuentro con los otros, afectar y dejarse afectar; en este caso por los relatos de las experiencias de vida que se desplegaban de los ejercicios propuestos.

La segunda categoría “**la posibilidad de aparecer frente al otro**” se desarrolla desde el ámbito de lo público, dada la relación que se establecía con el espectador el “entre nos”. De esta manera, se reivindica desde el lugar de quien representa la lucha por los derechos de las mujeres, el aporte de sus memorias en la escenificación desde las máscaras para la construcción de paz y la vinculación a la vida política desde sus militancias en el partido.



Imagen 7. *Performance Molé que Molé* (2012). Fotógrafo: Felipe Orozco.

Con relación a la memoria individual y colectiva, ‘aparecer’ implica una acción que en el rango de lo político es definida por Arendt como la **natalidad**; cada nacimiento anunciaba la capacidad de iniciar algo nuevo. El individuo en su carácter estético es diferente al individualista moral. El individuo, en el que palpita un yo, se esfuerza por encontrar un lugar en el mundo, consciente de su participación en un horizonte de sentido compartido. Además, está lejos del individualista cuya conciencia se ha separado del mun-

do de sentido de su comunidad. En palabras de Arendt:

Si la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales. (Arendt, 2005, p. 206)

La tercera categoría “nacer en el ejercicio de la reincorporación a partir de un gesto estético” es estar en proceso de llegar a ser, en un devenir en el que el nacido articula su identidad —del nacimiento a la muerte— en una cadena de inicios, o sea, de acciones y novedades. Se trata de un “nacimiento que a través de la espontaneidad del recién llegado se ve arrastrado a algo imprevisiblemente nuevo” (Arendt, 2008, p. 161). En suma, ‘el nacido’ es capaz de actuar y tiene la posibilidad de crear una novedad radical; en el caso de las mujeres excombatientes, de crear un nuevo proyecto de vida. Según Honnet (1997), el reconocimiento entre sujetos se genera ante la posibilidad de contar y entender las experiencias que se padecen en un contexto bélico, como el menosprecio y la marginación de la dignidad de la vida. Esto lleva a que surja la empatía la compasión y la solidaridad.

Las participantes asocian el encuentro con el espectador, con la posibilidad de que se construya a partir de **la narrativa performativa una posibilidad de humanización y reconocimiento del rostro del sufrimiento de la mujer en la guerra**. En otras palabras, esta narrativa permite que el otro, quien no tuvo contacto directo en el conflicto armado y quien siempre ha estado a la sombra del juicio y el prejuicio, reconozca que también las mujeres excombatientes presentan unas heridas morales, unas heridas emocionales y físicas, las cuales están pasando por procesos de cicatrización.<sup>4</sup>

La práctica teatral se configuró en el análisis como un espacio que despliega estrategias desde lo íntimo y lo público para reconciliar unas experiencias propias entre las mismas mujeres, pero también con los otros. Esta exposición frente a un público, en términos de subjetividad política, es planteada por ellas como la posibilidad de sentir el hacer parte de la ciudadanía civil, pues desde el teatro encuentran un espacio donde son realmente escuchadas sin ser juzgadas.

Durante el trabajo realizado con el colectivo de mujeres Amaranta de la extinta ETCR de Santa Lucía, se utilizó la práctica teatral para construir los textos para las escenas con máscaras. Al principio, hace cuatro años, esta práctica les permitió reivindicar su deseo por pertenecer al partido, expresar su gratitud hacia el grupo y, especialmente, sentir orgullo por haber estado en armas. Sin embargo, una año y medio después, con el mismo ejercicio, comenzaron tímidamente a hablar sobre las fracturas que habían surgido en el proceso debido a sus líderes y al Estado.

Además, el ejercicio epistolar les dio un espacio de expresión y comunicación para encontrar significados que les permitieron reconocer sus capacidades y deseos en relación con la decisión de estar en la vida civil por fuera de los márgenes de lo colectivo. También surgieron relatos sobre su deseo por superar las situaciones límite que vivieron en el marco del conflicto armado, así como la imposibilidad de participar en la política que les impedía tener una vida familiar y ser madres.

Todos estos horizontes de sentido hablan de las **identidades nómades** que se resisten a procesos de acondicionamiento desde el propio lugar de enunciación, transitando constantemente entre identidades sin adoptar ninguna como permanente (Braidotti, 2014). En el caso de mujeres excombatientes, su identidad no se limita a una estructura monolítica y definida, sino que se compone de múltiples subjetividades complejas y contradictorias, las cuales están influenciadas por su lugar de origen, sus ideologías políticas, sus experiencias en la guerrilla y las nuevas construcciones que surgen durante su reintegración a la vida civil. A través de estos procesos, las mujeres excombatientes comienzan a transitar hacia una reconfiguración de sus subjetividades en relación con su papel en el colectivo y en el proceso de paz.

4 Metáforas usadas para el proceso de creación con los ejercicios teatrales y que las mujeres excombatientes apropiaron posteriormente en sus narrativas.

Durante el intercambio de experiencias sensibles, se identificaron nociones solidarias entre mujeres que destacaron la práctica teatral como un espacio propicio para el ejercicio de la sororidad. En otras palabras, este lugar de encuentro permitió la construcción de pactos colectivos desde una perspectiva paritaria entre mujeres, lo que se consolidó en la quinta categoría “**acción de sororidad en la intimidad la práctica teatral**”. Como señala Legarde (2006), la sororidad

es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer. (p. 132)

En estas narrativas, se destaca una tendencia a considerar que el proceso de reincorporación no unió a las mujeres, a pesar del enfoque de género que se instauraba en los ETCR en ese entonces gracias al acuerdo. Por el contrario, se utilizó como plataforma para crear divisiones en las consignas colectivas debido a las nuevas dinámicas del partido, la implementación de proyectos productivos que en un principio eran colectivos y luego pasaron a ser individuales, las problemáticas de convivencia entre parejas que antes eran mediadas por el comandante y que ahora quedaban sin intervención, el incremento de la violencia de género, el alcoholismo y la fiesta constante con la apertura de discotecas dentro de los ETCR sin restricciones dada la consigna de participación en la civilidad.

### **Contribución a la Verdad, la Justicia y la Reparación**

Durante los talleres que indagaban por las nociones de perdón y reconciliación en el marco de las responsabilidades jurídicas del proceso de reintegración del 2002

y el de reincorporación del 2016, se observó que, en el primer caso, con mujeres en proceso de reintegración, se logró una importante contribución a la verdad a través de ejercicios y relatos que se utilizaron en la acción ritual. En estos talleres, las mujeres compartieron testimonios sobre asesinatos, extorsiones, secuestros, torturas, campos minados en poblados y fosas clandestinas. También proporcionaron nombres y ubicaciones de georreferenciación de cuerpos que entonces, en el año 2017, sorprendieron a la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), ya que el equipo de profesionales reintegradores encargados de dar esta información al equipo de justicia transicional no había logrado llegar a estos relatos. Estos testimonios son uno de los grandes aportes de este proceso, logrado a través de las prácticas artísticas y a su capacidad de movilizar la emoción y descargar del peso de la historia personal en la guerra.

En este contexto, fue muy interesante analizar cómo las mujeres se distanciaban de su papel como víctimas (aspecto que al principio de sus narrativas solo resaltaban) y de su papel como victimarias que reflexionaban sobre un terreno lleno de opacidades, pues no era exclusivo sino más bien diseminado.

Cuando implementé este ejercicio en el ETCR de Ituango, los resultados fueron diferentes: se obtuvo una negación contundente a representar acciones de responsabilidad en la guerra. Esto se debió, en primer lugar, a que bajo la idea de las consignas ideológicas no había un reconocimiento real de la culpa. En segundo lugar, consideraban que el reconocimiento de estas acciones perjudicaría aún más el vínculo que intentaban construir con las comunidades receptoras. Una de ellas lo expresaba así:

Profe, recordar es vivir y eso en esta montaña es muy peligroso. Es que yo no entiendo por qué hay que hablar en pos de la verdad, ¿la verdad de quién, la mía o la de las noticias? Ya de por sí es bien difícil todo este acuerdo, ahora decir algo que nos pueda



perjudicar, sobre todo a las que les van a abrir procesos como yo, que dirigí tropa con los de Bojayá. Por eso yo más bien escribí un texto para representar cómo viví el bombardeo de la operación Génesis en Bahía Solano en el 2013, y cómo me tocó ayudar a sacar a los pobladores heridos, que eso no lo contaron los noticieros, toda esa gente inocente que mató el Ejército, y fuimos las mujeres farianas las que más tuvimos participación en la atención humanitaria. (Rosa, comunicación personal, s.f.).

Para las mujeres exguerrilleras de las FARC las prácticas teatrales funcionan como un ejercicio de reconciliación solo cuando se construye directamente con las comunidades. Además, la única forma plausible de construir la verdad es a través de un ejercicio de memoria con las comunidades, que permita comprender las heridas del territorio desde ambas perspectivas y en el cruce de ambos relatos.

### **Un Camino Pedagógico Hacia el Trabajo con Mujeres Excombatientes en Colombia**

Uno de los objetivos de esta tesis es establecer una metodología a través de las prácticas artísticas que contribuya al complejo proceso de reincorporación a la vida civil de mujeres excombatientes. Sin embargo, durante el análisis del trabajo de campo, más allá de la propia construcción metodológica,<sup>5</sup> se encontró un desafío mayor en formular una propuesta pedagógica que incluya no solo los métodos de las prácticas artísticas, sino también sus enfoques, perspectivas epistemológicas contextualizadas, dimensiones, contenidos, didáctica y los sujetos en sus relaciones (comunidades y mujeres excombatientes).

<sup>5</sup> La metodología ya ha sido ampliamente explorada en las secuencias didácticas del libro *La paz es una obra de arte: una experiencia significativa del Taller Itinerante de Artes para la Paz* (Parra, Grondona y Bautista, 2020) y en el libro *Juegos que educan para la Paz* y las guías publicadas por el proyecto Mujeres Constructoras de Paz de la OIM.

La propuesta que se presenta abarca tres líneas de interacción. En primer lugar, se propone una pedagogía híbrida o ecléctica que se basa, al igual que esta tesis, en epistemologías fronterizas que deslocalizan el conocimiento educativo dominante, especialmente en relación con la perspectiva de género. En segundo lugar, se plantean las prácticas teatrales como un dispositivo para la construcción de subjetivaciones políticas. Y, en tercer lugar, se emplea la investigación-acción teatral como enfoque metodológico.

Frente a las relaciones de los sujetos, se propone romper las fronteras de la jerarquización de los estatus para acercarse desde la propia subjetividad a la experiencia de una experiencia vital. La construcción del **aurea empática** de quien interviene y que a modo de espiral construye vínculos vitales para el despliegue de estas subjetividades pues pasa por construir con ellas incluyendo mi propia autobiografía, para poder realmente conversar desde el lugar de la paridad. Parto de la necesidad de desarrollar en la reflexión una **ética relacional interpersonal** que juega también desde el “permitirse” en relaciones horizontales donde el rol de la artista, pedagoga, mujer se desplaza en un diálogo solidario.

La segunda parte de la metodología se enfoca en deslocalizar y buscar. Esto implica reconocer el **carácter performativo de la producción de realidades** intencionadas del proceso de reincorporación, derivadas de las relaciones éticas, estéticas y políticas en las que se enmarca el proceso de investigación desde la práctica teatral. Esta metodología aporta a una contingencia estética que surge en el marco de las relaciones humanas que han pasado por el conflicto armado. Este aspecto se evidenció en el análisis del proceso de reintegración en el año 2006, donde las prácticas artísticas empezaron a vincularse para el trabajo del componente de desarrollo del proyecto de vida y el psicosocial. La ACR analizó este aspecto en detalle al notar que la reincorporación con quienes participaban en estas estrategias era mucho más exitosa.

Como base fundamental de esta propuesta pedagógica en comunidades que han participado en el conflicto armado, las prácticas de cooperación y cercanía a través del **estar juntos** son vitales para lograr los objetivos de esta investigación. Entendiendo que conectar con los demás es una habilidad, la propuesta que se presenta en este trabajo no se aleja de todas las metodologías del trabajo comunitario implementadas alrededor del mundo. En efecto, se enfoca en una **pedagogía de la alteridad y la juntanza**. Desde una perspectiva de lo político en Arendt, algunos autores (Mellich, 2014; Skliar y Larrosa, 2009) dan sustento a estas formas hospitalarias de cuidado, reconocimiento, acuerdos y desacuerdos, además de dar paso y lugar a otras vidas y otras voces que habitan la diferencia. Este ejercicio implica no solamente dar una voz a la alteridad, sino *escucharla desde donde ya hablaba*, desde la conversación. Lo anterior posibilita el encuentro desde las potencias y las fragilidades de la experiencia.

La conversación se basa en los **gestos mínimos** provenientes de las prácticas artísticas, es decir, se enfoca aspectos sustanciales de las micropolíticas de la cotidianidad del encuentro: el contacto entre cuerpos, el juego, la producción de **pensamiento simbólico y sensible** desde la experiencia estética planteada por Boal (2012). Es decir, las personas en proceso de reincorporación necesitan nuevamente retomar habilidades sociales que les permita simpatizar con las comunidades en su esfera primaria de interacción. Este paso de la metodología busca generar un empoderamiento del pensamiento sensible desde la acción creativa e imaginativa como acción misma de resistencia en los territorios, de tal manera que se vuelva discurso, acción, natalidad y promesa, a través de una serie de estrategias que propongo en espiral para llegar a estos escenarios empáticos de acción política.

Frente a los espectros de interacción entre los sujetos de esta propuesta en la base de esta apuesta pedagógica se está desarrollando las siguientes nociones:

**La imaginación como recurso de trascendencia:** la posibilidad que tiene las mujeres excombatientes de transformar y de trascender en la práctica, las acciones y situaciones desfavorables que implica la reincorporación a la vida civil.

**La creatividad como natalidad:** la posibilidad de *explorar y la experimentar en el encuentro y a través de la propia vida en lo íntimo y lo público*, las formas de crear algo nuevo como medio para el nacimiento de otras visiones, prácticas y acciones significativas que buscan aportar a la construcción de la paz.

Los espacios heterotópicos relacionales: un encuentro desde el tejido de diferentes actores y relaciones desde acciones comunitarias que tienden a lo inesperado. Estos son espacios que no son fijos, sino móviles, a pesar de desarrollarse en una red institucional, pero también fuera de las instituciones, en comunidad con una perspectiva situada del territorio. Un espacio que, como plantea Foucault (2010), tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades que abren la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas.

**La acción sensible:** la necesidad y la fuerza vital que emerge para generar otras formas de interacción desde la práctica del arte, creando escenarios alternos de participación, subjetividad y socialización política; y convocando a públicos diferenciados para repensarse primordialmente las relaciones con el otro y la construcción de país en diferentes esferas del desarrollo social y humano.

**El pensamiento narrativo performativo:** aparecer ante la otredad a partir de un ejercicio donde podemos transitar entre lo privado y lo público desde un tejido enunciativo del sí mismo, fluido y constante que dé cuenta de acontecimientos biográficamente significativos desde la construcción de la experiencia

e interpretativos desde el estar siendo. Este tipo de pensamiento produce sentidos que me permiten reconfigurar el testimonio desde el testigo y así aportar a ejercicios de memoria de reconciliación y perdón.

**Pluridimensionalidad y pluralismo interdisciplinar:** son los campos y los saberes en los cuales las acciones sensibles se constituyen y despliegan los contenidos desde una mirada, estético, lúdica, moral, ética, erótico afectivo, desde el trabajo humano, lingüístico y comunicativo. Son las formas en que la metodología aquí propuesta se permea por otros saberes y difumina sus fronteras para crear más que disciplinas un conocimiento dinámico situado que no se soporta en una verdad, sino que está abierto a los cambios. Esta propuesta entra en la perspectiva de lo expandido, es una unión entre los procesos de formación desde las prácticas del arte y la consolidación de comunidades experimentales, pero también de proyectos políticos participativos desde la acción social.

**Investigación-acción teatral:** busca transformar a partir de las prácticas artísticas el campo de la acción social desde procesos abiertos y colaborativos, los cuales se basan en una estética participativa comprometida con la producción de realidades que permitan el entre nos y la construcción del bien común. El pensamiento (sensible y simbólico) y la acción política son la base de esta propuesta, que construye conocimiento sensible desde un ejercicio investigativo para producir cambios significativos en las comunidades, como es el caso del festival Selva Adentro, donde a partir de la práctica teatral se despliega proyectos productivos, acciones encaminadas a la paz territorial desde turismo cultural, empoderamiento de sus actores, cambios físicos y de infraestructura a partir de proyectos colaborativos en lo escénico, campos de relaciones con diferentes actores, oportunidades de trabajo y de emprendimiento cultural.

## Una Aproximación a Unas Posibles Conclusiones

Este proyecto de investigación ha intentado construir un estado del arte frente a las prácticas artísticas con mujeres en proceso de reintegración y de reincorporación, analizando cómo el arte ha ido tomando un rol cada vez más importante para aportar desde este enfoque diferencial a los procesos de construcción de paz, de un modo en que se reconozcan las desigualdades de género y los impactos diferenciados del conflicto armado en las mujeres.

El valor de este ejercicio a partir de las narrativas performativas con mujeres excombatientes reside en la posibilidad de compartir un entramado común de forma participativa en las estructuras de la memoria, a partir de la experiencia de sus autobiografías, permitiendo que emerja la alteridad, las preguntas, la incertidumbre misma del proceso.

La subjetividad política se reconfigura en la medida que el gesto sensible que se provoca y se ficciona con ellas mismas y con las otras. Esto permite que aparezca no desde los enunciados colectivos, sino desde las identidades nómadas que incluso entienden las heridas, las cicatrices o los desgarros causados por la guerra. La práctica teatral convierte esta experiencia en poesía, lo que permite que surja incluso desde lo precario, pero con toda la carga que implica el poder nombrar y contribuir a esas nociones de verdad que se virtualizan a través de la memoria. De esta manera, se deslocalizan los estigmas y los estereotipos contruidos sobre de su papel en la guerra por las narrativas dominantes.

La subjetividad política también se mueve en el terreno de transformar los vínculos entre sí mismas y las comunidades, permitiendo así construir otras nociones de reconocimiento y confianza desde el deseo de 'abrirse' y exponer libremente el propio 'yo' ante los demás, algo que emergió como una necesidad de socialización política para poder generar reconocimiento y empatía.

La práctica teatral se ha convertido un espacio de sororidad e intimidad, el cual permitió evidenciar que se pueden fortalecer los lazos cooperativos y los sentimientos vinculares entre estas mujeres, lo cual implica salir de sí mismas para ser con las demás. El trabajo con mujeres víctimas y con la comunidad para abordar el tema de la reconciliación también permitió entender que estas acciones contienen una dosis muy alta de incertidumbre y de riesgo. Por ello, lo que sí ratificaron es que el gesto sensible desde el arte es la narrativa de confianza que les permite exorcizar el miedo que genera el otro y que, en consecuencia, este accionar que aquí se propuso requiere de procesos de largo aliento que permitan solidificar esas relaciones de confianza en acciones políticas con mayor incidencia en la comunidad misma.

Por otra parte, es vital seguir insistiendo en reconstruir el puente de acercamiento a la reconciliación y el perdón a través de las prácticas artísticas de quien se expone ante una verdad y acepta desde otro lugar que ha fallado. Al respecto quiero acotar que las comunidades entrevistadas en el marco de estas prácticas artísticas, por ejemplo, en Brisas donde se ha llevado a cabo durante 4 años el Festival Selva Adentro, un festival que usa las prácticas artísticas para movilizar ejercicio de construcción de paz territorial en toda la zona de influencia del Río Atrato, coincidían en que estos escenarios de participación conjunta desde los actos culturales les había permitido juntarse y encontrarse desde otro lugar distinto al del miedo, la sensación de apoyo y de oportunidades para sus propias comunidades a partir de los asentamientos era un motivo de esperanza y en sí las prácticas artísticas fueron una forma de generar acercamientos y empatía.

Cada una de las mujeres excombatientes que participaron de esta investigación y brindaron sus voces, sus cuerpos, sus expresiones y sus relatos poseen unas ganas inmensas de poder hacer parte de una sociedad con perspectiva de futuro y de cambio. Ellas están en un ejercicio de existencia y coexistencia con otros en medio de

la sombra de la muerte y la aniquilación, unas tratando de sostener el proyecto de lo colectivo y otras intentando construir una vida desde lo individual.

También me di cuenta de que es fundamental poder ampliar el marco de acción entre los diferentes actores que estamos trabajando con la población excombatiente, pues no es suficiente el trabajo a través de unas estrategias desde las prácticas del arte para el trabajo con aspectos psicosociales o en relación a la memoria o al empoderamiento frente al liderazgo de mujeres. Para que puedan existir incidencias reales que vayan más allá de la transformación de sentidos políticos, las prácticas deben estar respaldadas por organizaciones gubernamentales o no gubernamentales con apoyos económicos claves que permitan el incentivo de propuestas y proyectos individuales y colectivos a corto, mediano y largo plazo.

Las prácticas teatrales reconfiguran sentimientos frente a las subjetividades políticas en relación con la esfera íntima y colectiva, frente a las percepciones de la identidad y en la relación con otros. Sin embargo, las prácticas necesitan un marco de acción mucho más grande, que implica el desarrollo de una propuesta integral de varias áreas del conocimiento. La dimensión económica y de seguridad en sus vidas es lo que más peso tiene, por lo cual, ¿cómo construir propuestas interdisciplinarias y pluridisciplinarias que contengan el potencial del diálogo e intercambio de saberes para el fortalecimiento de las comunidades?

La práctica teatral favorece los ejercicios de encuentro y reconciliación cuando aparece el gesto sincero de quien logra contar su historia y hacerla disponible y visible, dándole rostro a una versión desde la experiencia. No obstante, en los más de 50 encuentros de reconciliación que se hicieron primero en La Habana, Cuba, y después en diferentes lugares en Colombia, esto no han tenido el impacto esperado, justamente porque, como plantea Pastor Alape, a los excombatientes de las FARC, especialmente a quienes tienen la dirigencia, les ha faltado por orgullo político ha-

cerse vulnerables frente al dolor del otro y eso justamente lo que propician las prácticas desde el arte.

Diferente es lo que ocurre en las Nuevas Áreas de Rein-  
corporación (NAR) donde existe muchos temores por parte de las comunidades receptoras frente a la población excombatiente que ha llegado a habitar estos territorios, incluyendo algunas ciudades. Allí se pueden ver tres sentimientos sobresalientes: resentimiento (son asesinos), miedo (son peligrosos), envidia (reciben apoyo del estado y nosotros no), e injusticia (no han pagado sus crímenes). Esto evidencia que existe un gran desafío tanto para las víctimas directas como para la reincorporación comunitaria. Sin embargo, como esta investigación ha podido avizorar, a través de las prácticas del arte y en los escenarios culturales, es posible descubrir quién es el otro y reconocer la humanidad de quienes han sido despojados de sus nombres y estigmatizados dentro del imaginario del conflicto como “monstruos”.

Las prácticas teatrales a través de las narrativas tanto de las mujeres excombatientes como de los diferentes públicos diferenciados que asistían a su encuentro representan la oportunidad de que los diferentes actores del conflicto puedan encontrarse en un escenario público plural, el cual no debe ser idealizado porque justamente es allí donde pueden surgir las confrontaciones frente a esa reconciliación. Con todo, la práctica teatral permite mostrarse ante los demás, aparecer, a través de su gesto sensible, su canto, su gesto audiovisual, su carta, su *clown*, su voz; es la imperiosa necesidad de responsabilizarse y hacerse visible. La práctica teatral es una acción política y su condición humana básica es la pluralidad. Aquello, como diría Arendt, es la condición esencial de toda vida política, es esa esfera pública de encuentro entre los hombres en la que estos aparecen ante los demás y confirman el hecho biológico de su propio nacimiento, lo que daría paso a una posible reconciliación en el ejercicio de la reincorporación comunitaria y en la intimidad al perdón.

## Referencias

Agencia Colombiana para la reintegración, ACR. (2014). Perspectivas de Género en la reintegración. Tomado de <https://www.reincorporacion.gov.co/es/la-reintegracion/centro-de-documentacion/Documentos/Perspectiva%20de%20g%C3%A9nero%20en%20el%20Proceso%20de%20Reintegraci%C3%B3n.pdf>

Alvarado, S. V., Ospina, H.F., Botero, M. G. (2008). Las tramas de la subjetividad política y los desafíos a la formación ciudadana en Jóvenes. *Revista Argentina de Sociología*, 6(11), pp.19-43.

Alvarado, S., Patiño, J. y Loaiza, J. (2012). Sujetos y subjetividades políticas: el caso del movimiento juvenil Álvaro Ulcué. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1(10), 855-869.

Arendt, H. (2008) *La promesa de la política*. Espasa Libros, S.L.U.

Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Espasa libros. S.L.U.

Arendt, H. (1997). *¿Qué es la Política?* Ediciones Paidós. Barcelona.

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 5(2), 5–8.  
doi.org/10.11144/Javeriana.mavae5-2.iape

Boal, A. (2012). *La estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Barcelona, Alba Editorial.

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo S.A. Buenos Aires.

Botero Gómez, P. (2008). Dimensión simbólica del conflicto sociopolítico y cultural de jóvenes en seis contextos locales de Colombia. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília*, 3(11)

- Botero, P, Cardona, L. M., Loaiza, P. J. (2007). Subjetividad y política una perspectiva performativa. *Revista de Ciencias humanas* (37), 137-154.
- Bourges, H. (2012). *Teatro Ojo*. Archivo Artea. Tomado de <http://teatroojo.mx/cv>
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Brand, A.M.C. (2013). "Performance: Encarna-acciones de la contemporaneidad": Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. *Latin American Theatre Review* 46(2), 95-120. doi:10.1353/ltr.2013.0020.
- Connelly, F. M., Clandinin, D. J. (1995). Relatos de experiencia e investigación narrativa. En
- Larrosa, J. et al. *Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación* (11-59). Buenos Aires: Laertes.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidades Performatividades Políticas*. Paso de gato. México D.F
- Dubatti, J. (2003). Dramaturgia en función social. *Revista palos y piedras* 1(1), 24-26.
- Dubatti J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot. Mexico.
- Enrile, J. (2016) *Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política*. Publicaciones de la RESAD, Editorial Fundamentos.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España. Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II*. Curso en el College de France (1983-1984). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Crítica. Barcelona.
- Mignolo, W. (2005). La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. *Adversus, Revista de Semiótica* 2(3). Disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Larrosa, J. & Skliar, C. (2009). *Experiencia y alteridad en educación*, Buenos Aires, Homo Sapiens/FLACSO
- Lagarde, M., & De la Ríos, M. (2006). Pacto entre mujeres. *Sororidad. Aportes para el debate*. (18), 123-135.
- Parra, A., Y. Alzate D., Foronda M. (2015). *Sistematización Mujeres gestoras de Paz*. Museo Casa de la Memoria. Informe Técnico.
- Parra A, Y, Grondona A, Bautista X, (2020) *La paz es una obra de arte. Una experiencia significativa del Taller Itinerante de Artes para la Paz*. Facultad de Artes Universidad de Antioquia.
- Ranciere J. (2005). *Sobre políticas Estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.
- Siegmund, J. (2011). ¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales. (Trad. R. Sánchez Cedillo) *Art/knowledge: overlaps and neighboring zones*. <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>



*Taller Itinerante de Artes para la Paz* del proyecto TransMigrARTS, fotografía de David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia-Colombia.



*Já Faz Muito Tempo* de Pilar Domingo 1998, eletrografia, pintura, desenho, Rio de Janeiro – Brasil



# Volver a Nombrarte: Un Gesto Poético-Político con las Madres de la Candelaria\*, \*\*

Naming You Again: A Poetic-Political Gesture with the Mothers of la Candelaria // Voltar a Te Nomear: Um Gesto Poético-Político com as Mães de la Candelaria

**Jhon Ferney Arboleda Zapata\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia

ferney.arboleda@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 97-108

**Cómo citar este artículo:** Arboleda, J. (2023, enero-diciembre). Volver a nombrarte: un gesto poético-político con las madres de la candelaria. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 97-108. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 14 de septiembre de 2021

**Fecha de aceptación:** 07 de mayo de 2022

Disponible en la URL:

Doi: <https://doi.org/10.14483/25909398.20311>



\* Artículo de investigación: aquí se pone en evidencia y se hace un análisis de un proceso creativo, vivencial, experiencial y se observa tanto el proceso como el resultado. Se exponen las maneras de abordar la problemática y los caminos tomados para encontrar la solución que en este caso particular era encontrar ciertos modos de manifestación del sentir de las personas involucradas en el proceso. Funciona como una especie de desmontaje y memoria de lo acontecido, filtrado por la reflexión que suscita el acto.

\*\* En el año 2003 las Madres de la Candelaria se dividieron en dos organizaciones que trabajan de manera independiente cada una: Corporación Madres de la Candelaria-Línea Fundadora y Asociación Caminos de Esperanza-Madres de la Candelaria. En este artículo hablaremos de una experiencia con la segunda.

\*\*\* Maestro en Arte Dramático egresado de la Universidad de Antioquia, docente de cátedra en la facultad de artes y candidato a Magister en Artes de la misma universidad. Artista con enfoque de trabajo interdisciplinar pues se ha desempeñado y formado como bailarín, cantante, actor y *performer*.

## **Resumen**

Este artículo presenta una descripción y una reflexión sobre un proceso de creación teatral llevado a cabo con un grupo de nueve mujeres integrantes del colectivo Madres de la Candelaria. Con ellas se realizó un trabajo de sensibilización hacia el teatro y sus formas con el fin de crear un gesto teatral poético-político como parte de la celebración de su aniversario número 23. Durante el proceso de montaje y presentación, las participantes revelaron afectos, sensibilidades y deseos personales. Este fue un ejercicio que puso en evidencia la necesidad y la fuerte voluntad de estas mujeres de seguir construyendo memoria y persistir en la elaboración de sus duelos, proponiendo acciones que contribuyan a la labor de búsqueda de personas dadas por desaparecidas y de esta manera contribuir a sus procesos de sanación simbólica.

## **Palabras Claves**

Colectividad, desaparición forzada, gesto teatral, Madres de la Candelaria, representación

## **Abstract**

This article describes and reflects on a process of theatrical creation with a group of nine women from Las Madres de la Candelaria collective. As part of the celebration of the collective's 23rd anniversary, a process was undertaken to sensitize women to the forms of theater, with the goal of creating a poetic-political theatrical gesture. During the process of assembling and performing, each participant revealed affections, sensitivities, and desires, highlighting their need and strong will to continue building memory and to persist in the elaboration of their mourning. They also proposed actions that contribute to the search for missing people and support their symbolic healing processes.

## **Keywords**

Collectivity, forced disappearance, Madres de la Candelaria, representation, theatrical gesture

## **Resumo**

Este artigo descreve e reflete sobre um processo de criação teatral que teve lugar com um grupo de nove mulheres membros do coletivo Madres de la Candelaria. Com eles trabalhamos para sensibilizar o público para o teatro e suas formas, a fim de criar um gesto poético-político teatral como parte da celebração do seu 23º aniversário, revelando afectos, sensibilidades e desejos em cada um dos participantes durante o processo de encenação e apresentação. Um exercício que salientou a necessidade e a forte vontade destas mulheres de continuar a construir a memória e de persistir na elaboração do seu luto, propondo acções que contribuam para o trabalho de procura de pessoas dadas como desaparecidas e contribuam para os seus processos de cura simbólica.

## **Palavras-chave**

Colectividade, desaparecimento, gesto teatral, Madres de la Candelaria, representação

*“Si hiciéramos un minuto de silencio por cada víctima,  
tendríamos que callar durante 17 años”  
Informe Final Comisión de la Verdad*

*“Las Madres de la Candelaria no  
somos ni seremos parte de la guerra,  
somos y seremos parte de la paz”  
Consigna de Las Madres de la Candelaria*

La violencia estructural que se ha vivido por más de 50 años a lo largo y ancho del territorio nacional y que se ha ejercido desde diferentes actores ha dejado millones de víctimas según el informe final redactado por la Comisión de la Verdad (2022), entre las que se cuentan personas asesinadas, desaparecidas, desplazadas, confinadas, personas víctimas de ejecuciones extrajudiciales, masacres, secuestro, víctimas de violencias sexuales y más afrentas contra los derechos humanos.

Parece como si se hubiese vuelto parte del paisaje sonoro escuchar sobre la naturalización de la guerra en una nación como Colombia que por tantos años ha atravesado caminos de terror contados en la historia reciente del país, desde conflictos ideológicos y territoriales, narcotráfico, delincuencia común, guerrillas, bandas paramilitares, violencia estatal y muchas más razones que han servido como detonante de formas violentas que ha causado daños irreparables en las comunidades y la sociedad en general.

Dentro de este contexto, han emergido muchos proyectos que buscan encontrar soluciones pacíficas a tantos acontecimientos atroces que han ocurrido en el país. En efecto, son muchas las instituciones que se han creado para hacerle frente a estos hechos violentos y formas de victimización; y son muchas las acciones que se han realizado para pedir un cese al fuego y para tratar de poner un freno definitivo a estos sucesos, entre ellas, la firma del acuerdo de paz con las FARC-EP en el año 2016. Es innegable que la guerra deja profundas marcas en las comunidades y las personas. Cuando ocurre algo inad-

misible como la guerra, la vida de las personas afectadas inevitablemente se transforma. La desaparición forzada es un fenómeno particular en este contexto, ya que los procesos de duelo de las familias se ven altamente afectados, generando un sentimiento constante de dolor y zozobra. A pesar del sufrimiento, las personas involucradas en actos victimizantes a menudo enfrentan la estigmatización y deshumanización, y aun así, perseveran y resisten a través de diferentes consignas de vida.

En este artículo hablaremos particularmente de un grupo de mujeres que desde hace 23 años están en una constante lucha y resistencia civil con el propósito de hallar a personas dadas por desaparecidas en medio del conflicto armado del país. Ellas son las mujeres integrantes de La Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria, mejor conocidas como Las Madres de la Candelaria. Esta organización nace en Medellín en el año 1999 como respuesta a las numerosas desapariciones forzadas, secuestros y homicidios en el marco del conflicto armado colombiano. . . en busca de la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición de actos violentos, generadores de intenso dolor y múltiples sufrimientos. (Madres de la Candelaria, s.f.)

Tamayo y Restrepo (2013) describen cómo se formó esta organización en un acto de protesta realizado en la iglesia de la Candelaria:

Fue así como el 19 de marzo de 1999, lideradas por Teresita Gaviria Urrego —víctima de la acción paramilitar a causa de la desaparición de su hijo menor—, un grupo de 14 mujeres dio a conocer, con las fotos de sus dolientes en el pecho, y situadas en el atrio de la emblemática iglesia de la Candelaria, los hechos ominosos que involucraban la desaparición o el secuestro de algún ser querido, y la necesidad radical de saber la verdad, obtener justicia, al igual que dar a conocer la dureza de vivir en medio de la incertidumbre. (Tamayo Arango & Restrepo Echavarría, 2013, p. 4)

Desde ese preciso momento, estas mujeres emprendieron un camino de lucha política y ética por la búsqueda de personas dadas por desaparecidas. Cabe señalar que esta organización no solo es un grupo conformado por valientes mujeres que con su constante trabajo se resisten a dejar en el olvido a sus seres queridos y a tantos otros que consideran como suyos, sino que su trabajo es colectivo y cobra fuerza en ese encuentro de voluntades, en el ejercicio de solidaridad, cooperación y de vincularse desde la empatía y el respeto con otras personas en situaciones parecidas. Alba Tamayo y Néstor Restrepo aclaran que “las Madres de la Candelaria se constituyen en Madres colectivas que velan porque se descubra la verdad sobre todos los desaparecidos” (2021, p. 11). En efecto, ellas se erigen como un referente de trabajo colectivo que logra una fuerte cohesión y articulación con la sociedad. Interpelan a la sociedad, irrumpen en su cotidianidad y logran hacer por un momento que la mirada de muchas personas se pose en un lugar al que quizás no han mirado o han decidido no mirar y pongan su atención sobre un tema que requiere visibilidad y enfoque.

Desde esta asociación tienen la penosa tarea de buscar a los desaparecidos del país, pero también la meritoria labor de empoderar, darles educación, capacitación y acompañamiento físico, psicológico y jurídico a las mujeres y familias que llegan a tocar las puertas de su colectivo. Teresita Gaviria directora de la asociación en una conversación me dijo que “como aún no se han inventado una pastilla o una vacuna para calmar el dolor que sienten, entonces ellas siguen resistiendo, porque ese dolor es para eterna memoria” (T. Gaviria, comunicación personal, 1 de abril de 2022).

Las palabras de Gaviria son muestra de que efectivamente ciertas heridas quedan en el alma y no cicatrizan. Son heridas abiertas que generan muchos malestares en quienes las padecen, miedos, problemas emocionales, alteración de los vínculos sociales, pérdida de autoestima, enfermedades y más. En las víctimas se

aloja una sensación de vacío interno que no se llena, un dolor intenso que no se extingue (Tamayo Arango & Arenas López, 2021).

Es significativo entender que para las Madres de la Candelaria sus muertos son más que cifras y, en su tendida e imperiosa labor, buscan dignificar a cada una de las víctimas dándoles identidad con algo aparentemente simple pero realmente importante como es un nombre y en la mayoría de los casos un rostro (hasta donde pueden porque hay familias que no tienen fotografías de sus ausentes). De manera responsable, cumplen con el compromiso de velar por los derechos de las víctimas y de las familias envueltas en la barbarie de la guerra.

A raíz de estas circunstancias y para poder tramitar sus emociones, estas mujeres han realizado muchas acciones y actividades, al tiempo que han ejercido diferentes vínculos con la sociedad con el fin de difundir y visibilizar su labor. Sin embargo, en toda su trayectoria aún no se habían acercado al arte teatral de manera más formal y decidido explorar desde este territorio otra manera de expresión. En consecuencia, se les sugirió la idea de realizar un proceso de rememoración y celebración a través de esta práctica artística.

## **Un Gesto Teatral Poético-Político**

Como antecedente es preciso mencionar que la profesora de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, Alba Shirley Tamayo, ha estado trabajando con la asociación por más de 12 años, un acercamiento que a partir de ese momento hizo la academia a la asociación con el fin de llevar a cabo un proceso de investigación conjunta. A inicios del año 2022, debido a la celebración de los 23 años de constituida la asociación, por medio de la profesora Alba, Las Madres de la Candelaria hicieron un llamado a la academia para, a través del arte teatral, exponer sus sentires, sus denuncias, sus acciones individuales y colectivas y, sobre todo, expo-



Figura 1. *Volver a Nombrarte*. Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria. Fotografía del autor, 2022.

ner sus cuerpos y pensamientos como un acto simbólico y de celebración del aniversario de su asociación. De esta manera, la invitación llegó a La Paz es una Obra de Arte (LPOA), un programa de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia creado en el año 2016 con el objetivo de “responder a los retos que plantea la construcción de paz con enfoque territorial, donde la dimensión creadora y sensible de las artes juega un papel fundamental en la transformación personal y comunitaria” (Parra, 2020).

En calidad de representantes de este programa, los profesores Ana María Vallejo de la Ossa y Ferney Arboleda atendieron este llamado y se comprometieron a llevar a cabo este proyecto, al cual posteriormente se vinculó la profesora Beatriz Vélez.

Una vez escuchadas las intenciones de las mujeres a lo largo de dos reuniones, se concretó un día de ensayo a la semana con nueve de las integrantes de la asociación: Beatriz Elena Jiménez, Rosalba de Jesús Usma Patiño, Isolina Ester Mejía Molina, Olga María Gómez Echeverri, Rocío de Jesús Gil Viuda de Navarrete, Maria Consuelo Loaiza, Aurentina Bedoya, Ruth Sosa de Sosa y Teresita Gaviria. Estas mujeres demostraron todo su interés en participar y construir de forma colaborativa un ejercicio escénico que se concibió como un acto poético-político para evidenciar su ánimo de celebración, sobre todo, pero también las cargas que traen consigo, sus luchas y sus fortalezas. A lo largo de un mes y medio llevaron a cabo encuentros en la sede de la Asociación en donde compartíamos con las Madres ejercicios de expresión corporal, expresión vocal y de presencia escénica, bus-

cando siempre una relación de sus propios cuerpos consigo mismas, mediante la elaboración de un tejido narrativo construido colectivamente con las ideas y sentires de cada una, con los cuerpos y presencias de cada una; y con la fuerza creadora y performativa ya inherente a ellas, pues había sido apropiada en sus muchas acciones de protesta colectiva.

Con esta ya son muchas las acciones en tono de protesta, manifestación y denuncia pública que como organización y grupo de mujeres han realizado desde su creación como colectivo. Todas estas acciones han dejado una impronta de gran envergadura dentro del panorama de las buscadoras de personas dadas por desaparecidas en Colombia y ha resonado fuertemente incluso en otros países de América Latina, los cuales se suman a la agenda de resistencia colectiva de otras organizaciones e iniciativas en territorios internacionales. Así pues, Las Madres de la Candelaria ha venido constituyéndose como una organización referente en cuanto a la reivindicación, defensa y lucha por los derechos humanos.

Entre sus acciones destacan los plantones que ha hecho semana a semana en el atrio de la Iglesia de La Candelaria en pleno centro de Medellín, en donde con fotos de sus familiares desaparecidos, con consignas y arengas claman por la verdad, por volver a ver o saber sobre sus seres queridos, además de convertir este espacio en un escenario para denunciar públicamente e informar a la ciudadanía sobre el fragor de la desaparición forzada y la violencia en el país. Es inevitable pensar en el icónico movimiento de Las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina cuando se habla de las Madres de la Candelaria, pues el trabajo y persistencia de unas ha incidido sobre las otras y las ha impulsado a crear estrategias de expresión y divulgación de sus banderas de trabajo.

A lo largo del proceso, se trabajó pensando en las posibilidades y fragilidades de cada madre participante, pues en su mayoría son mujeres de edad avanzada, con con-

diciones de salud particulares y algunas con limitaciones corporales si se consideran las exigencias físicas que acarrean en ocasiones las prácticas artísticas. Con esto en mente, se plantearon ejercicios sencillos desde lo corporal, de manera que las participantes los pudieran hacer con el menor esfuerzo. Estos fueron ejercicios buscaban el reconocimiento de sus cuerpos, la conexión consigo mismas, con las compañeras de escena, al tiempo que les mostraban caminos de expresión y soltura para la escena teatral. También se hicieron diferentes ejercicios que implicaban utilizar la voz, desde la articulación, la proyección, pasando por ejercicios de dicción y respiración hasta ejercicios de canto. De igual forma, la profesora Beatriz Vélez trabajó con ellas usando el método Feldenkrais, el cual es una herramienta somática que busca despertar una conciencia del cuerpo y de la mente, a través del movimiento mínimo, sin generar mayor esfuerzo o dolor. El método demostró ser muy pertinente para las circunstancias corporales físicas del grupo. Así, los espacios de ensayo y montaje se consolidaron como un territorio de relajación, juego, distracción y encuentro, provocando y removiendo sensaciones, emociones, afectos que de alguna manera liberaban por un momento sus cuerpos y mentes.

Con el trabajo de sensibilización desde lo corporal, vocal y desde el relato, más las historias de vida y los anhelos de expresarse, se fue tejiendo un ejercicio muy sencillo, pero a la vez muy potente desde lo poético y lo simbólico. Se plantearon diferentes escenas con los elementos que cada una quiso proponer a partir de premisas simples como pensar en tener pequeñas cosas, elementos, objetos de la memoria, cosas que no les presentaran complicaciones logísticas. El énfasis fue siempre la sencillez y buscar que conectaran con sus seres queridos en la alegría, en el vacío que conservan y en la esperanza que les da su lucha.

Con las indicaciones recibidas, surgieron diferentes ideas que fueron evaluadas, descartadas y probadas hasta se-

leccionar algunas. Cada una de las participantes propuso implementar expresiones a partir de sus talentos o de las cosas que sabían y deseaban hacer: recitar poemas, cantar, tocar guitarra y bailar. De esta manera se compuso *Volver a nombrarte*, título que tuvo este gesto teatral compuesto por siete escenas sencillas, las cuales enumero a continuación:

1. Ausencia: todas las actrices estaban sentadas en escena en semicírculo y al lado de cada una había una silla vacía con un objeto perteneciente a alguno de sus seres muertos o desaparecidos. Ese objeto de la memoria buscaba evocar a ese ser.
2. Volver a nombrarte: esta fue la escena que dio nombre a la pequeña obra. Acá cada una tomó un listado que contenía nombres de personas desaparecidas registradas en la base de datos de la asociación y en voz alta hicieron presente cada ser nombrado.
3. La bienvenida: Teresita dio unas palabras de saludo, agradecimiento y bienvenida hasta ser interrumpida por otra de las actrices. Antes de esto ella (la directora de la asociación) no se había dirigido a las personas invitadas.
4. La canción: dos actrices cantaron una canción cada una en tono festivo y de celebración.
5. Las muñecas abrazadoras<sup>1</sup>: cada actriz tenía en sus manos una muñeca abrazadora con la que bailaban por el escenario al ritmo de música de violín evocando su ser maternal y la posibilidad de dar vida.
6. Fragmentos de historia: las actrices tuvieron un momento individual para manifestarse y compartir libremente lo que quisieron. Una dedicó una canción, otra leyó una carta que le envió al presidente y presentó la respuesta que tuvo, otra leyó una carta que escribió a su hijo desaparecido y otra leyó un poema que escribió a uno de sus hijos muertos.

<sup>1</sup> Las muñecas abrazadoras hacen parte, al lado de sus colchas, tendidos, bordados y más productos, del ejercicio de emprendimiento y productividad que tienen Las Madres en su asociación y que realizan en su taller. "Esas muñecas de trapos, como ellas mismas me lo explicaron, son algo más que un producto de su taller de costureras, representan su pasión y su lucha, la manera como ejercen su maternidad y dan vida" (Franco Uribe, 2022).

7. Una madre no se cansa de esperar: todas las actrices se sumaron en una sola voz y cantaron una canción.

Para el ejercicio escénico se contó con la participación del violinista Camilo Martínez Colmenares quien se sumó al proyecto de manera entusiasta y colaborativa pues durante el montaje surgió la posibilidad y el deseo de que así fuera. Su participación enriqueció significativamente la experiencia teatral ya que su música acompañó y realzó diversos momentos clave de la obra.

El día del evento Las Madres estaban tan felices como nerviosas de presentar su ejercicio escénico a sus familiares, compañeros y compañeras de la asociación y demás personas invitadas. Fue un evento de celebración sencillo y privado en el que solo asistieron ciertas personas que tenían algún vínculo o relación con la asociación.

## Representación del Sentir

La lucha de las mujeres que han dedicado su energía y vida a la búsqueda de personas dadas por desaparecidas alrededor del mundo puede ponerse a la par de la lucha de Antígona, el personaje de la tragedia griega de Sófocles. Antígona, en efecto, quiere dar sepultura a su hermano muerto, pero debido a un decreto del rey no puede hacerlo. En consecuencia, ella se revela ante la tiranía de este y decide hacerlo yendo en contra de cualquier mandato. Aquí se plantea una dura tensión entre el Estado y una mujer que reclama el derecho a enterrar a su ser querido, el derecho a llevar a cabo su duelo con dignidad, así como la tarea que asumen, por ejemplo, Las Madres de la Candelaria.

Sin embargo, en el ejercicio de representación llevado a cabo con Las Madres no vemos a unas mujeres intentando reproducir el drama de Antígona, sino que vemos a unas mujeres que hacen presente su propio drama, que se representan a sí mismas con sus dolores, alegrías, esperanzas, luchas y fortalezas. Ellas no están actuando en



Figura 2. *Volver a Nombrarte*. Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria. Fotografía del autor, 2022

un drama ajeno, están exponiendo en la escena su propio drama. No es una representación delegada, no es una representación mimética, no hay una ficción construida sino una realidad ampliada o quizás reducida y filtrada por lo poético, entendiendo lo poético como esos signos y metáforas que constituyen la escena teatral (Sánchez, 2016).

La sola presencia en un escenario de alguna de Las Madres de la Candelaria, relacionándose con su historia y sabiendo el recorrido de vida que las ha llevado hasta ese lugar, carga el espacio escénico profundamente de sentido, a pesar de ser cuerpos que no pretenden entrar en elaboraciones artísticas y estéticas complejas o virtuosas. Esto no hace falta, ya que se tiene en escena un cuerpo físico que a la vez es un cuerpo testimonial. Ese cuerpo

real de las buscadoras de los desaparecidos se codifica en el trabajo íntimo de los ensayos. A través del uso de relatos, ocurre una suerte de reencuentro entre cada participante y sus propios cuerpos, y con los de sus compañeras. Aunque ellas operan desde un lugar anteriormente inexplorado, sus cuerpos manifiestan unas cargas históricas reales.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible afirmar que el ejercicio escénico planteado como acto poético-político adquiere también tintes de documental escénico, pues se tiene sobre las tablas historias, momentos, objetos de la memoria, símbolos reales traídos por personas que en realidad tienen relación con la historia detrás de esas cosas. Aparecen entonces unos elementos de lo real que trascienden el teatro: cuerpos e historias reales que se



mezclan con elementos poéticos que enfatizan estas intervenciones. De acuerdo con Ileana Diéguez, “como gestos éticos que hacían visibles los cuerpos ausentes” (2008, p. 26) y añadiría yo, además, como gestos políticos con gran potencia para conmovier.

Conviene también nombrar la fragilidad del ejercicio escénico por la condición inmanente efímera del ejercicio teatral en general, al igual que las muchas acciones que como organización han realizado y todas sus intervenciones que se enmarcan en lo que Diana Taylor define como repertorio (2011): “El repertorio almacena y recrea la memoria “encarnada” —los “estremecimientos” traumáticos o catárticos, gestos, movimientos orales, bailes, canciones—, en resumen, todos los actos que suelen considerarse de conocimiento o “en vivo”, efímero, no reproducible” (p. 416). Esa característica de “lo vivo” es algo particularmente interesante en este punto, pues a través de esa presencia viva se consigue compartir —a otra presencia viva— una herencia mnemónica que busca crear un eco que se propague y haga evidente, en este caso, el hecho de la desaparición.

En este contexto, a continuación, me acercaré al complejo e inestable (Taylor, 2011) concepto de *performance* desde dos perspectivas, ambas igual de relevantes para lo que se analiza en este artículo. En primer lugar, Erving Goffman dice que una *performance* “puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes.” (1981, p. 27). De otro lado, sobre la noción de *performance* como género artístico, Diana Taylor establece que es “una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performativas anteriores, como el cabaret y el periódico en vivo” (2011, p. 18). La *performance* entonces se determina culturalmente al depender de una lectura de contexto para poder producir el efecto esperado en el espectador. Ambas perspectivas no distan mucho entre sí y tienen elementos comunes, principalmen-

te la comprensión del cuerpo como principal factor de visibilidad y acción, además de la cualidad de poder ocurrir en cualquier espacio. Una perspectiva es leída desde parámetros artísticos y la otra se aborda como lente metodológico para analizar una situación particular.

Estudiando el accionar de las Madres de la Candelaria desde el *performance* como lente metodológico, encontramos apropiada la definición que entrega Goffman. Sin embargo, aunque no sea la búsqueda, también se puede encontrar gran potencia estética y representativa dentro del planteamiento ético y político de sus acciones. Estas acciones se validan, cobran un sentido y fuerza profunda en la medida en que vida y acción se mezclan para seguir insistiendo y poniendo en la palestra, en el ojo público los sentires y luchas que aún siguen llevando todas estas mujeres de manera decidida y casi sistemática.

Elkin Rubiano agrega otro aspecto:

El modelo colaborativo descentra la noción del artista como autor —como autoridad—; el artista resulta ser, en este caso, un propiciador para que algo ocurra. El resultado puede ser incierto pues las variables para la realización de un proyecto son contingentes: una situación específica, un contexto territorial, una comunidad —de base, flotante, entre otras—. (Rubiano, 2017, p. 114)

En este proyecto artístico las protagonistas fueron las mujeres participantes, no solo porque fueron las actrices, sino también porque fue un ejercicio que se concibió de manera horizontal en donde lo que se buscaba era contar lo que estas mujeres querían contar y no otra cosa. Fueron ellas quienes pusieron los sentidos y contenidos, aunque claramente hubo indicaciones, premisas y caminos que se señalaban, pues era importante la guía para que ellas pudieran hacer un recorrido y tejer escénicamente el relato.

Todo el proceso buscó vías en las que no hubiera alguna acción revictimizante, pues ellas manifiestan que han sido muchas las ocasiones en las que han contado sus historias, en las que han traído a sus memorias los acontecimientos que las han marcado. Por el contrario, puesto que el evento en el que nos inscribíamos era la conmemoración de sus 23 años como organización, se tomó el ejercicio escénico como una celebración en la que podíamos mirar con un poco de alegría el recorrido que las ha traído hasta ese punto del camino.

Durante el proceso imperó el diálogo y el consenso como forma de trabajo pues con la experiencia artística y pedagógica de los profesores acompañantes más los deseos y relatos de las integrantes del grupo se tejían diversas propuestas que aportaban a la construcción del gesto teatral, pero asimismo el espacio se prestaba para soltar un poco las cargas que cada una traía, para conversar, distraerse, recordar y manifestar sus deseos. El espacio creativo fue muy significativo para todo el equipo de trabajo, pues se formó con base en la consigna sobre “la importancia del arte teatral como plataforma de diálogo entre la memoria individual, la memoria colectiva y la memoria social” (Quiroz, 2021, p. 15), consigna que ellas fueron comprendiendo en los encuentros con los planteamientos que se hacían y las conversaciones que se tenían.

Así pues, todo el tiempo hubo una actitud de respeto, apoyo y colaboración entre las mujeres mediada por la confianza mutua. Esto se hizo presente durante el proceso de creación pues como organización social ellas buscan acoger estas historias y personas, al tiempo que abrazan el dolor de las demás, los comparten, se apoyan y crean lazos a partir de amistad y solidaridad con las demás. El espacio les sirvió como un lugar para dispersar sus pensamientos o compartirlos. La obra se fue configurando poco a poco con todos los aportes de ellas, con la disposición, con los afectos que se fueron creando y fortaleciendo en el proceso.

## Conclusión

Dentro de lo observado, sobresale el deseo por que la sociedad cree una conexión con el dolor y experiencia de estas madres, pero también con su capacidad de accionar y transformar el mundo, representado en su movimiento social y de resistencia. Este colectivo se erige como un símbolo que nos enseña y nos hace un llamado importante como ciudadanos y artistas no solo por su objetivo de hallar respuestas sobre las personas desaparecidas en el país, sino también por sus procesos de resistencia civil y la búsqueda de la paz y la reconciliación. Esta búsqueda es a la vez humana, política, espiritual y tiene una dimensión social, ética y estética muy potente, porque ellas mismas han acompañado su trabajo con muchas prácticas de fuerza colectiva desde la costura, el bordado, el canto, la escritura, la poesía, el activismo y, en esta ocasión, desde el teatro.

Este gesto teatral poético-político sacó a la luz muchas sensibilidades, sentimientos y emociones respecto a las personas desaparecidas, víctimas de la violencia y la guerra. También despertó muchos más deseos por trabajar en la recuperación emocional y del tejido social a través de otras estrategias de manifestación. En este caso un encuentro que expande las fronteras del arte y sus procesos de producción, pues la atención no está centrada en seguir los parámetros que precisa este para constituirse arte sino que, sin dejar de un lado la cuestión de placer estético, apela a fortalecer y movilizar unos deseos que se embarcan en territorios liminales en donde se difuminan esos límites del arte y como plantas que crecen en las grietas del asfalto, la vida se manifiesta de manera contundente en las acciones que se realizan.

Sin duda alguna, con la experiencia recogida puedo sostener que entre ellas el dolor se comparte, se calma, se siente acompañado y la mente se dispersa un poco. Estas



Figura 3. *Volver a Nombrarte*. Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria. Fotografía del autor, 2022.

mujeres encuentran en el espacio del arte una posibilidad para transformar sus sentires y plasmar sus pensamientos, además de continuar con su tarea de búsqueda, denuncia, reivindicación y fortaleza. Hallaron en el arte una posibilidad más para expresar sus angustias, su dolor y quizás trascenderlo, pero también para seguir poniendo de manifiesto su lucha y reclamo de sus derechos como ciudadanas.

Las Madres de la Candelaria en su perseverante lucha dejan en expresa evidencia al final del proceso la necesidad y deseo de darle continuidad a procesos de este tipo con el fin de narrar sus historias y luchas de otras maneras, pues no quieren repetir de manera circular lo que les ha pasado en vista de que sienten constantemente la reac-

tivación de sus dolores. Además, comprenden la necesidad de llevar este tipo de expresiones a más lugares para que muchas más personas se den cuenta de los caminos que han recorrido y noten la bandera que por 23 años han llevado en alto: buscar a las personas que han sido secuestradas o que han sido víctimas de desaparición forzada. Me permito finalizar este escrito con la consigna clave de estas madres: “Los queremos vivos, libres y en paz”.

## Referencias

Comisión de la Verdad (2022). *Hay futuro si hay verdad*. Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Bogotá: Comisión de la Verdad.

Franco Uribe, J. A. (13 de 05 de 2022). *Las muñecas abraza-doras de las Madres de la Candelaria y la teología hecha de trapos*. Recuperado de [https://www.religiondigital.org/de\\_dios\\_se\\_habla\\_caminando/Madres-Candelaria-Desaparecidos-Teologia\\_7\\_2450224954.html](https://www.religiondigital.org/de_dios_se_habla_caminando/Madres-Candelaria-Desaparecidos-Teologia_7_2450224954.html)

Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. (H. Torres Perrén, & F. Setaro, Trans.) Buenos Aires: Amorrortu.

Madres de la Candelaria. (s.f.). *Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria*. Recuperado de <https://redesmadresdelacande.wixsite.com/madresdelacandelaria/sobre-nosotros>

Parra, A. (2 de Julio de 2020). *La Paz es una Obra de Arte*. Obtenido de Agustín Parra coordinador del programa La Paz es una Obra de Arte. Universidad de Antioquia.

Quiroz, L. (2021). *El dolor en escena. La creación colectiva como memoria del conflicto armado colombiano en Antígonas, tribunal de mujeres*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Rubiano, E. (mayo-agosto de 2017). Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo. *Análisis político*(90), 103-120.

Rubio Zapata, M. (2008). *El cuerpo ausente (performance-política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. México D.F.: Paso de Gato.

Tamayo Arango, A., & Arenas López, K. (2021). Desapariciones forzadas, maternidades múltiples: trazos para una cartografía comunicacional de las ausencias. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*(69), 123-141. Recuperado de <http://8.242.217.90/index.php/iconos/article/view/4192>

Tamayo Arango, A., & Restrepo Echavarría, N. (2013). Los movimientos sociales de mujeres: nuevos actores políticos en el conflicto colombiano. Aproximación al caso de Las Madres de la Candelaria, sus estrategias políticas y de comunicación. *AVATARES de la comunicación y la cultura*(6).

Taylor, D. (2011). "Usted está aquí": El ADN del performance. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

*Tierra Madre* de Pilar Domingo 1979, grabado en metal, Rio de Janeiro- Brasil.





*Trabajo artístico Clown para la construcción de paz territorial, Ana Milena Velásquez Ángel 2021, dibujo, Antioquia- Colombia.*

# Narración de una Experiencia Múltiple en 8 Fotorrelatos. Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP)\*,\*\*

Narration of a Multiple Experience in 8 Photo-Stories. Itinerant Workshop of Arts for Peace (TIAP) // Narração de uma Experiência Múltipla em 8 Foto-Histórias. Oficina Itinerante de Artes para a Paz (TIAP)

**Edna Lucía Lagos Díaz \*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
edna.lagos@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 111-129

**Cómo citar este artículo:** Lagos, E. (2023, enero-diciembre). Narración de una experiencia múltiple en 8 fotorrelatos. Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP). *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 111-129. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 17 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 29 de diciembre del 2022

Doi: <https://doi.org/10.14483/25909398.20375>



\* Artículo tipo otras manifestaciones: el artículo “Narración de una experiencia múltiple en 8 fotorrelatos. Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP)”, corresponde al tipo de artículo “documento de reflexión no derivado de investigación”, en la subcategoría “otras manifestaciones”, coincidiendo con la descripción que alude a producciones de estéticas artísticas, cotidianas y populares. La naturaleza de este artículo es completamente vivencial y prioriza las reflexiones libres nacidas de una experiencia artística interdisciplinar en construcción de paz. Asimismo, se vale de un recurso de sistematización sensible (fotorrelato), en el que la organización de imágenes y texto pretende compartir la vivencia desde una perspectiva íntima. No se acude a citación o a consulta de fuentes teóricas más allá de la propia bibliografía personal, lo cual ratifica la pertenencia del artículo a esta categoría.

\*\* Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.

\*\*\* Participante del Taller Itinerante de Artes para la Paz Medellín. Estudiante de VIII semestre de Arte Dramático- Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Psicóloga de la Universidad Pontificia Bolivariana. Actriz y clown en formación.

## Resumen

Este artículo busca compartir, desde una perspectiva testimonial, mis vivencias como participante en el Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP), realizado en Medellín de febrero a julio de 2022. La experiencia se recupera a través del recurso del fotorrelato, seleccionando para ello unas secuencias fotográficas que visibilizan algunas de mis reflexiones frente a las prácticas artísticas, mi cuerpo, mis memorias y la construcción de paz. Estas reflexiones tuvieron lugar durante los seis talleres y la socialización pública del TIAP. Cada fotorrelato está antecedido de una contextualización del taller, en la que describo las expresiones artísticas exploradas, el concepto o temática de paz paralelo y las preguntas compartidas por los docentes durante el laboratorio. De esta experiencia concluyo y confirmo la valiosa potencia de las artes como líneas de fuga hacia el reconocimiento de la vida, convencida de que el camino investigativo que se proyecta para la construcción de una paz estable y duradera es diverso y emocionante.

## Palabras claves

Fotorrelato, paz, prácticas artísticas, TIAP

## Abstract

This article seeks to share my experiences as a participant in the Itinerant Workshop of Arts for Peace (TIAP), held in Medellín from February to July 2022 from a testimonial perspective. The experience is conveyed through the resource of the photo-story, selecting some photographic sequences that made visible some of my reflections on artistic practices, my body, my memories, and peace building. These reflections occurred during the six workshop sessions and the public socialization of TIAP. Each photo-story is preceded by a contextualization of the workshop, which describes the artistic expressions explored, the concept or theme of peace, and the questions shared by teachers during the laboratory. From this experience, I conclude and confirm the valuable power of the arts as

a way of recognizing life, convinced that the investigative path projected for the construction of a stable and lasting peace is diverse and exciting.

## Keywords

Artistic practices, peace, photo story, TIAP

## Resumo

Este artigo procura partilhar, de uma perspectiva testemunhal, as minhas experiências como participante no Workshop de Artes Viajantes para a Paz (TIAP), realizado em Medellín de fevereiro a julho de 2022. A experiência é recuperada através do recurso do fotógrafo, selecionando sequências fotográficas para tornar visíveis algumas das minhas reflexões sobre as práticas artísticas, o meu corpo, as minhas memórias e a construção da paz, que tiveram lugar durante os seis workshops e a socialização pública da TIAP. Cada fotostória é precedida por uma contextualização do workshop, na qual descrevo as expressões artísticas exploradas, o conceito paralelo ou tema de paz e as questões partilhadas pelos professores durante o laboratório. Desta experiência concluo e confirmo o valioso poder das artes como linhas de voo para o reconhecimento da vida, convencido de que o caminho de investigação que se projeta para a construção de uma paz estável e duradoura é diverso e emocionante.

## Palavras-chaves

Fotóstoria, práticas artísticas, paz, TIAP



## Presentación de la Experiencia

Construir paz. . . Qué complejo entramado de preguntas vienen al pensamiento con tan solo escuchar este llamado. ¿Cómo llevar a la materialidad de nuestras acciones un concepto confuso, diverso y que, en definitiva, así como muchas otras complejidades humanas, está plenamente vinculado al contexto y a nuestra experiencia en él? En Colombia llevamos seis años intentando construir paz, aunque en realidad yo creo que en los barrios y las casas llevamos mucho más tiempo. Una parte importante de nuestra historia nacional quiere narrarnos desde otros lugares diferentes a la guerra, buscando escapar del bucle de noticias y condecoraciones por derrotar al enemigo. Pero es hoy, ahora, que lentamente la institucionalidad legítima estos esfuerzos, los hace discurso, presupuesto, plan de gobierno. Esto, como combustible, ha venido a encender las esperanzas y proyectos de vida de unas generaciones capaces de imaginar a una Colombia en paz. Yo soy una de las personas que reverbera allí.

Mi nombre es Edna Lagos Díaz y tuve la suerte de hacer parte del Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP) en Medellín, el cual fue una de las iniciativas para la construcción de paz promulgadas por la Universidad de Antioquia, específicamente la Facultad de Artes, la Facultad de Salud Pública y la Unidad Especial de Paz, en alianza con otras universidades y entidades del mundo mediante el proyecto Transmigrarts. El TIAP se desarrolló entre febrero y julio de 2022, con una intensidad de 160 horas distribuidas en seis talleres y la participación de 20 personas de diversas profesiones y oficios. Todas estas personas compartían el interés de trabajar por la paz al interior de sus procesos y el relato de haber experimentado un hecho doloroso derivado del conflicto armado interno en algún momento de sus vidas o historia familiar.

La metodología se concentró en articular una experiencia artística multidisciplinar (danza, teatro, música, artes plásticas, prácticas somáticas) que nos permitie-

ra a las personas participantes explorar, transformar y resignificar, no solo nuestras vivencias alrededor de la guerra, sino nuestro vínculo con el arte, la comunidad y el territorio. De esta manera, fue posible encontrar en la expresión artística una fuente generosa para favorecer la reparación simbólica y la reconciliación. En los siguientes párrafos, intentaré compartir algunas de mis vivencias y reflexiones de los talleres mediante el recurso del fotorrelato, al tiempo que intento acercarme, de una manera sensorial/sensible, a la recuperación de una experiencia que significó para mi formación personal y profesional un impulso hacia la investigación-creación y una oportunidad sin precedentes, para navegar segura por las turbulencias de mis memorias.

Finalmente, antes de dar paso a la lectura quisiera aclarar que, al tener un carácter íntimo y espontáneo, en el presente documento no aparece citación específica. Sin embargo, al finalizar el relato se incluye una lista de referentes con algunos autores y lecturas significativas, consultados durante el proceso del TIAP y en mi proceso de formación personal y profesional, pues reconozco que mis reflexiones actuales sobre estas vivencias y sobre la construcción de paz se han alimentado durante años de múltiples referentes.

## Recorrido por las Vivencias en el TIAP Medellín

### Taller 1: Presentación del TIAP, La Paz es una Obra de Arte y Transmigrarts. Febrero 2022

#### Contextualización

Este primer encuentro fue realizado por las docentes líderes del TIAP<sup>1</sup>, quienes iniciaron la conversación con una anécdota sobre la institucionalidad, las artes y la paz que vale la pena traer a mención: cuando el Estado co-

<sup>1</sup> Presentación de Ana Milena Velásquez, coordinadora del proyecto La Paz es una Obra de Arte. E-mail milena.velasquez@udea.edu.co

lombiano firmó el Acuerdo de Paz en 2016, las diferentes instituciones de educación superior, entre las cuales se encontraba la Universidad de Antioquia, fueron llamadas a adelantar acciones para aportar a la construcción de una paz estable y duradera en los territorios. Como resultado, ese mismo año se conformaron la Unidad Especial de Paz y la Mesa Universitaria por la Paz con miembros de cada una de las facultades que componen el alma mater. Cada representante académico llegó a este encuentro con múltiples ideas, todas gestadas desde su área de conocimiento y previas investigaciones: “para construir paz es necesario fortalecer la infraestructura vial de los municipios”, “equipar los puestos de salud y las escuelas”, y “capacitar a las personas para el mundo laboral actual”, entre otro acumulado de afirmaciones. Cuando la Facultad de Artes se sumó a esta mesa, sus aportes fueron concebidos como complementarios, pues se partía de la idea de que las artes entretienen, brindan un espectáculo, producen manualidades o recrean. Desde estos lugares, se construyó la primera intervención de la Universidad de Antioquia en uno de los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR) de los firmantes de paz, antiguos miembros de las FARC-EP.

Al llegar al territorio, el primer obstáculo que tuvo la delegación fue el ingreso, pues la estructura de seguridad del espacio territorial impidió que la Universidad pasara. Mientras las aclaraciones institucionales sucedían, las docentes de la Facultad de Artes, artistas y payasas, comenzaron en una casa vecina a prepararse con sus *clowns*. Una vez listas, salieron al encuentro de la delegación y con ellas, los niños y las niñas del territorio, quienes, sin mayores reparos, las llevaron por entre las fronteras de seguridad y, tras ellas, a toda la delegación de la Universidad de Antioquia. Una vez instalados y listos para comenzar la actividad diseñada para la comunidad, un inesperado problema técnico nuevamente revivió la tensión de la visita y ante esto, una voz se acercó a las payasas presentes preguntando: “¿Ustedes pueden hacer algo?”. Cerca de una hora y media transcurrió antes de que la

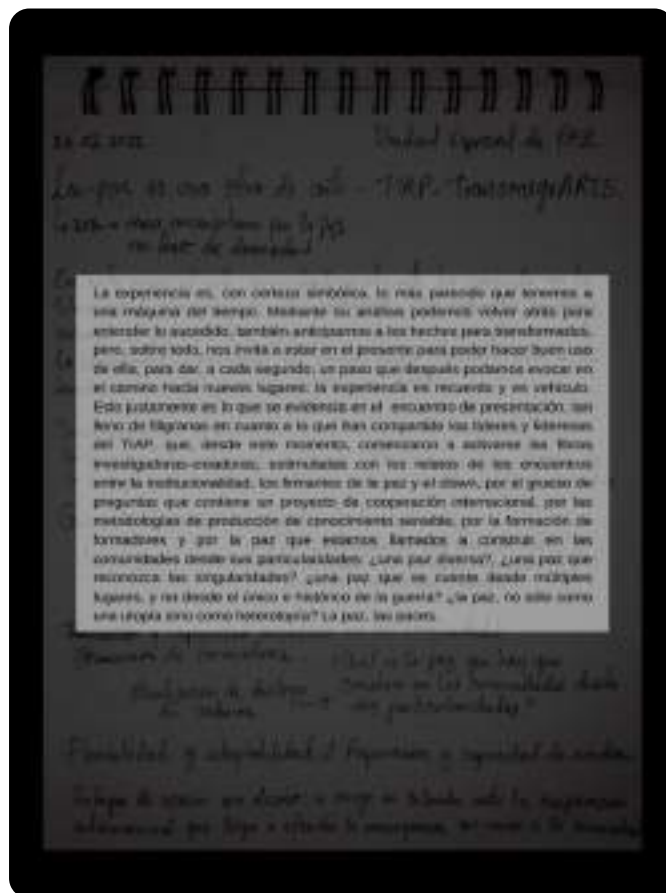


Figura 1. *Fotorrelato del Taller 1. Reflexión personal sobre fotografía de libreta de apuntes (2022).*

solución al problema llegara desde el casco urbano más cercano y ellas, mientras tanto, llevaron a cabo una intervención *clown* completamente improvisada. La sensibilidad y el reconocimiento de los habitantes de esta vereda en Antioquia fue el acontecimiento necesario para que posteriormente la Mesa Universitaria por la Paz ubicara a la Facultad de Artes como una fuerza indispensable para el cumplimiento de sus ejes misionales.

Este lugar anecdótico tan cargado de peripecias y humanidad fue la bienvenida al taller y la presentación de La Paz es una Obra de Arte, un programa interdisciplinar de formación, extensión e investigación-creación, que avanza en diversos frentes y procesos en torno a la educación y cultura de paz. En sintonía con este proyecto, apareció el proyecto Transmigrarts<sup>2</sup> también como una experiencia de investigación-creación aplicada, que se pregunta por las vivencias de los migrantes internos o internacionales, forzados o voluntarios, y cómo las prácticas artísticas pueden favorecer su proceso de adaptación al nuevo territorio, la disminución del impacto de factores de riesgo y el fortalecimiento de la resiliencia. El proyecto tiene un enfoque de acción sin daño, es decir, las metodologías son pensadas para articularse a las comunidades y proteger al máximo sus relacionamientos y construcciones simbólicas.

Toda esta información fue compartida en el primer momento formal de encuentro, mientras la docente explicaba el compromiso ético, académico y político que tiene la Universidad de Antioquia con la paz, al tiempo que lo conectaba a relatos sobre diversos momentos de su vivencia profesional, en los que la experiencia sensible durante su contacto con las artes le había devuelto a las personas su vínculo con la dignidad y el convencimiento de sus potencias de vida, tal como había ocurrido en el TIAP de Dabeiba y Urabá, antecesores del TIAP Medellín.

Con esta introducción finalizó la jornada de Taller 1 y la colectividad se dispuso para vivir su primer encuentro práctico. Las anécdotas y reflexiones compartidas por la docente fueron, con seguridad, el primer puente de conexión y horizontalidad entre las personas participantes y el TIAP.

## Taller 2: Reconocimiento y cartografías de paces múltiples. Marzo 2022

### Contextualización

El TIAP inició su proceso con un taller dedicado al reconocimiento y al entendimiento de las multiplicidades que componen el escenario de la paz. El módulo tuvo una duración de dos fines de semana, lo cual fue compartido metodológicamente con los demás talleres del proceso. Durante este tiempo, las preguntas fueron socializadas y vivenciadas a través de diversas prácticas artísticas. En el Taller 2, dedicado a la danza y el teatro, se recorrió una ruta compuesta de expresión corporal, movimiento somático, danza terapia, juego, máscara neutra y creaciones plásticas derivadas de la exploración física (cartografía sensible, corporrelatos, escultura). Todo esto permitió traer a la reflexión y a la vivencia conceptos como la teoría del reconocimiento, paces múltiples, paz negativa, positiva y paz imperfecta.

A su vez, y también fue transversal al proceso, se inició el taller de escritura epistolar, que tuvo como propósito sumar a la experiencia de construcción de paz mediante la lectura y redacción de cartas. En este primer bloque se trajeron a discusión algunas cartas y poemas, en particular, el poema *Mensaje a la poesía* de Vinicius de Moraes y el texto *Nuestra familia ha perdido la guerra* de David Grossman. Además, se propusieron múltiples ejercicios realizados en la colectividad con diversas provocaciones: una carta escrita por el director de la Unidad de Paz de la Universidad de Antioquia para los participantes del taller, y conversaciones en torno al perdón, al amor, el beso, entre otras. La metodología de este taller de literatura se articuló a la propuesta de movimiento y complementó el escenario de interdisciplinariedad artística planteado por el TIAP, lo cual ofreció al cuerpo otros estados para transitar y preguntarse por los tejidos de paz en los territorios.

<sup>2</sup> Proyecto “TransMigrARTS, Transforming Migrations by Arts- EU project 101007587- beneficiado por la convocatoria Marie Skłodowska-Curie Actions (MSCA) de la Unión Europea.



Figura 2. *Fotorrelato del Taller 2*. Fotografías tomadas por David Romero y Julieta Bohórquez (2022)

Algunas preguntas/provocaciones sugeridas por los docentes-artistas durante el desarrollo de este taller fueron: ¿Qué es el reconocimiento?, ¿cómo reconozco el cuerpo que habito?, ¿quiénes y cómo me reconocen?, ¿qué tan dispuestos estamos a reconocer a las personas en nuestros procesos?, ¿cómo restituirle al otro su humanidad?, ¿cómo se siente mi cuerpo?, ¿cómo habitar el espacio de creación?, ¿qué soy cuando soy cielo?, ¿qué soy cuando soy suelo?, ¿cómo es la casa que representa nuestro cuerpo, la casa-cuerpo que soñamos construir?, ¿qué me da paz?, ¿si hablamos de “ir hacia la paz”, hacia dónde vamos?

### **Taller 3: Performatividades y reconciliación. Abril 2022**

#### **Contextualización**

Este taller dio continuidad al énfasis sobre el trabajo corporal y creativo, esta vez invitando a la performatividad y la música para hablar acerca del perdón, la reconciliación, las emociones políticas y la autotrascendencia. Los dispositivos de experimentación fueron la animalidad, la exploración sensorial, la máscara animal —o ritual—, el sonido, el ritmo corporal y vocal, la composición sonora y en sí misma la performatividad, en tanto subjetivación de la realidad movilizada para su transformación en experiencia simbólica. También fueron usados recursos visuales —fotografías de los principales actores y detractores del proceso de paz, así como de los actos de reparación simbólica ocurridos tras la firma del Acuerdo; simbología de animales de poder; corporrelatos— y literarios: libros-álbumes.

De igual forma, el taller de escritura epistolar continuó desarrollándose y por iniciativa del grupo se incluyó al recurso literario el recurso musical. Así, en la apertura de cada taller fueron compartidas canciones o videoclips de diferentes cantautores, compuestas en el marco de una pregunta por la paz. Algunas personas del proceso se abrieron a interpretar canciones con sus instrumentos musicales, transformando el inicio de este taller en

un breve espacio de concierto y canto colectivo. Fueron desarrollados también ejercicios de escritura creativa en grupos con la metodología de cadáver exquisito. Como resultado, se logró escribir la primera carta a un destinatario libre —persona, objeto, entidad, institución, entre otros—.

Algunas preguntas/provocaciones sugeridas por los docentes-artistas durante el desarrollo de este taller fueron: ¿Qué sonidos acompañan mi biografía?, ¿qué sonidos me identifican?, ¿cómo conectar con el ritmo del otro?, ¿qué animal me conecta con mi potencia vital?, ¿qué son las emociones políticas?, ¿cómo escuchar y confiar en lo que escuchamos?, ¿qué es el perdón?, ¿cómo el arte nos permite vernos más allá de la herida?, ¿cuándo hemos decidido cruzar el río del conflicto?, ¿qué nos hizo cruzarlo?

### **Taller 4: Arte, sanación y emociones. Mayo 2022**

#### **Contextualización**

El TIAP continuó desarrollándose, esta vez llevando el trabajo de movimiento e introspección a otros lenguajes y conceptos que profundizaron las reflexiones de los talleres anteriores y, a su vez, posibilitaron la aparición de nuevas preguntas. El Taller 4 transitó por nociones como energía vital, biografía emocional, sanación y resiliencia, y profundizó en el ritual de reparación simbólica, el cual ya había sido abordado, aunque desde otra perspectiva, en el taller anterior. Los dispositivos artísticos que acompañaron el módulo estuvieron dados desde las artes plásticas —dibujo, moldeado en arcilla— y ahondaron en la experiencia sensorial. Esto estuvo en sintonía con prácticas corporales y de salud espiritual como el chi kung, el tai-chi y la meditación.

Por otro lado, el taller de escritura epistolar avanzó hacia la lectura de las cartas construidas en colectivo mediante el sistema de “cadáver exquisito”, a la vez que, con cada



Termino este taller sin poder tener un mínimo de objetividad en mi vivencia, me desborda la singularidad. Para mí, el perdón era uno de esos conceptos dados por naturales en el discurso: si al perdón, si a la paz. Pero descubro, para mi pesar, que el perdón no me habla y sí me falta, que está abierta mi herida, que no me es clara la invitación a "cruzar el puente" —. Qué gran confrontación es reconocer como cercano un ideal que aún no atraviesa mi cuerpo, pero cuya ausencia sí me lastima. Me pregunto ¿cuántos actores, gestores y legisladores de la paz vivirán también así? Darle un carácter político a las emociones y sentimientos, fue para mí, en ese momento, una revelación. La rabia es política, el miedo es político, la confianza también, y esto es fundamental para narrarnos, porque habla de nuestros vínculos. Uno de los ejercicios dados en este módulo desde el azar me invitó a hacerme responsable, ¿de qué tengo que hacerme responsable? Me preguntaba con extrañeza en aquel segundo encuentro. "De mi herida", me dije a mí misma al final. La paz también se construirá cuando seamos capaces de aceptar y hacernos responsables de lo que nos duele en silencio.

¿Qué haré yo con eso? ¿Qué harán las personas que tienen dolores más agudos que el mío? ¿Qué podrán hacer las prácticas artísticas por ellas? En este temprano punto del taller comienzo a sentir que cada tema abordado podría ser un TIAP, con todo y sus números, su intensidad y su evidencia, pues cada exploración, incluso las conocidas en el ámbito de formación artística, cobran una especial potencia al cruzarse de forma consciente con preguntas tan humanas y complejas. Un ejemplo de ello: la animalidad. Nuevamente el azar se hizo presente en la metodología, otorgándole a cada participante un animal para su autotranscendencia. Para mí fue el jaguar y su invitación simbólica al "salto dimensional". Cuando la sensibilidad está movilizada, sientes que todo te habla; interpretas la casualidad como un posible mensaje, cada estímulo te parece una nueva letra que completa la respuesta que necesitas recibir. En conclusión, estás sensorial y sensiblemente dispuesta a leer el entrelíneas del mundo. Así, la sensibilidad es la magia del tarot. Qué recurso tan valioso son las artes escénicas para navegar segura por mi vulnerabilidad.

Figura 3. *Fotorrelato Taller 3*. Fotografías tomadas por David Romero y Julieta Bohórquez (2022)



Figura 4. Fotorrelato Taller 4. Fotografías tomadas por David Romero y Julieta Bohórquez (2022)

retroalimentación, nacieron preguntas y provocaciones en torno a la que sería la carta de cierre, la cual sería escrita por cada una de las personas participantes a un destinatario libre, haciendo uso de lo que su sentir y su vivencia le indicaran sobre la paz. Adicionalmente, en este bloque del proceso fue acompañado el taller de escritura de una experiencia sensible alrededor del desarraigo. Esta experiencia se desarrolló desde la expresión corporal y la exploración guiada en movimiento como dispositivos metodológicos.

Algunas preguntas/provocaciones sugeridas por los docentes-artistas durante el desarrollo de este taller fueron: ¿Cómo y para qué respiramos?, ¿cómo encontrarnos con nuestra energía vital?, ¿cómo movilizar nuestra energía vital a través de los sentidos?, ¿cuáles son las emociones más reiterativas de nuestra biografía emocional?, ¿cómo acceder a la memoria?, ¿qué dice nuestro autorretrato?, ¿qué tanta energía vital continúa fugándose por nuestras cicatrices físicas y emocionales?, ¿qué podemos hacer para reparar simbólicamente?, ¿cómo son y en dónde están nuestras raíces?, ¿qué ha pasado con los lugares que dejamos?

## **Taller 5: Paz viva, preguntas y experimentación. Junio 2022**

### **Contextualización**

Después del recorrido hecho en los anteriores talleres por diversos lenguajes y conceptos, en este taller apareció *la pregunta*. La metodología se concentró en compartir con los y las participantes una ruta para comprender la investigación-creación y llegar a la construcción de una pregunta personal, que posteriormente fuera susceptible de convertirse en creación sensible —artística, social, comunicacional, reflexiva, entre otras— o móvil de trabajo en comunidad. Este penúltimo módulo se compuso de juegos de improvisación escénica como camino a la aceptación y al fortalecimiento de la colectividad; un diálogo de referentes en el que los y las docentes-artistas com-

partieron los referentes multidisciplinares que han encontrado en su trasegar por el arte y la construcción de paz; un tejido de paz viva desarrollado con relatos de los y las participantes en torno a sus memorias de bondad y generosidad; una constelación cartográfica en la que las preguntas personales fueron dispuestas para ser analizadas e intervenidas por la colectividad; y finalmente una experiencia performativa alrededor de las memorias de la infancia y el *retorno a casa*. Este taller se planteó bajo la perspectiva de laboratorio de experimentación y problematizó el poder transformador del acto creativo.

Por su parte, en el taller de escritura epistolar comenzaron a conocerse las cartas personales que, al igual que en los anteriores talleres, los y las participantes se dispusieron a compartir en un círculo de lectura caracterizado por la escucha atenta y participativa. Asimismo, se realizó la segunda parte de la experiencia sensible acerca del desarraigo.

Algunas preguntas/provocaciones sugeridas por los docentes-artistas durante el desarrollo de este taller fueron: ¿Decir sí?, ¿cómo poner mi universo en juego?, ¿cómo enfocar la mirada en las historias de paz y no únicamente en las historias de guerra?, ¿qué historias de paz me habitan?, ¿cómo reparar desde allí?, ¿cómo humanizar al “monstruo”?, ¿quiénes han aportado a mi construcción de conocimiento?, ¿para qué una pregunta?, ¿cómo participar de las preguntas del otro?, ¿cómo reconciliar mis memorias?

## **Taller 6: Laboratorio intensivo de investigación-creación. Julio 2022**

### **Contextualización**

A lo largo de esta semana continua de trabajo, el proceso se concentró en revivir las memorias de cada uno de los talleres, atravesando su reexperimentación por las preguntas formuladas en el Taller 5. Cada día fue dedicado a uno de los módulos y lenguajes artísticos vivi-





Figura 5. Fotorrelato Taller 5. Fotografías tomadas por David Romero y Julieta Bohórquez (2022)

dos en los meses anteriores, profundizando la relación entre la experiencia sensible y las preguntas formuladas por los y las participantes, de manera que se pudiesen encontrar algunas rutas de entendimiento o expresión simbólica. Durante su desarrollo, el TIAP mantuvo un componente de intercambio cultural constante, el cual se evidenciaba en las visitas realizadas por dos compañeros y una compañera del TIAP Urabá. Sin embargo, en este laboratorio el propósito de interculturalidad se intensificó con el acompañamiento de la delegación de investigadores del proyecto Transmigrarts, quienes sumaron desde su observación participante al desarrollo de este taller. Metodológicamente, estuvieron presentes todos los dispositivos y lenguajes artísticos ya mencionados, más la presencia simultánea de todos los docentes del TIAP, la inclusión del grupo investigador y la vivencia de una intervención *clown* sobre la historia de vida de uno de los participantes. Adicionalmente, cuatro personas del proceso compartieron con el grupo un taller de agradecimiento diseñado y realizado desde sus saberes personales y, por otro lado, el equipo audiovisual compartió algunos fragmentos de las grabaciones hechas por cada participante con el uso de la cámara subjetiva, uno de los recursos de registro y sistematización más importantes en el TIAP. También se compartió con el grupo de investigadores un espacio de entrevista grupal semiestructurada en la que se consultó por vivencias de transformación en el taller, así como anécdotas, aprendizajes y recuerdos de valor del proceso.

Por su parte, el taller de escritura epistolar cerró con la lectura de las cartas personales y la retroalimentación de la experiencia en cuanto al contenido, metodología y reflexiones aportadas a la construcción de paz.

Algunas preguntas/provocaciones finales sugeridas por los docentes-artistas durante el desarrollo de este taller fueron: ¿Cómo cuidar la red de la memoria?, ¿cómo volver sobre lo vivido?, ¿cómo conectar con lo que necesito y con lo que el otro necesita?, ¿cuál es el lugar de la ob-

servación?, ¿qué hago con las historias que me cuentan?, ¿cuándo las preguntas del otro se vuelven mis preguntas?, ¿cómo participo de los espacios vacíos que deja el otro en su historia?

## **Socialización**

Este evento se realizó el sábado 23 de julio y contó con la presencia de cerca de 100 invitados, principalmente cercanos a los y las participantes del TIAP. Se dividió en un evento protocolario y un recorrido por la exposición de diversos materiales visuales creados durante el proceso. La ceremonia fue moderada por una compañera *clown* y un compañero pedagogo y estuvo organizada de la siguiente manera: presentación del programa; un performance creado por seis mujeres del proceso; la interpretación musical de canciones de paz por parte de dos personas del TIAP; la entrega de diplomas; un *sketch* teatral de *clown* creado por la investigadora-creadora que relata y un actor invitado, “Coco”, quien ya era conocido en el taller; y un coro preparado por los investigadores Transmigrarts y la mayor parte del grupo TIAP. Durante el recorrido hubo otras expresiones escénicas como danza árabe y un personaje itinerante, las cuales fueron realizadas por personas participantes del TIAP. En la exposición fueron ubicadas fotografías de todos los talleres, material audiovisual, sonoro, dibujos, esculturas en arcilla, entre otros. El evento tuvo una duración de 4 horas y su producción demandó un trabajo de al menos 18 horas, sin sumar el trabajo que cada propuesta escénica dispuso para ensayos.

## **El TIAP y la Investigación-Creación Escénica**

Evidentemente cada taller significó una aventura y un hallazgo. En el anterior fotorrelato aparecen dos personajes, payasos, que acompañaron la socialización. La payasa que ven ahí soy yo, Edna Lagos, “Chocozeuela”, y el payaso que me acompaña es el colega actor Erik Ospina,



Figura 6. Fotorrelato Taller 6. Fotografías tomadas por David Romero y Julieta Bohórquez (2022)



Figura 7. *Fotorrelato socialización*. Pieza de difusión TIAP. Fotografías tomadas por David Romero, Julieta Bohórquez y Walter Quinchía (2022)

“Coco”, quien hace parte de los proyectos de La Paz es una Obra de Arte como formador y payaso. Motivados por mis vivencias en el TIAP y las múltiples conversaciones personales, políticas e históricas derivadas de esta experiencia, emprendimos la tarea de consolidar en un ejercicio escénico algunas de estas reflexiones, analizando metodologías y conceptos, pero sobre todo, así como en el TIAP, poniendo cuidadosamente en el campo de juego nuestras preguntas, miedos e incertidumbres más íntimas acerca de cómo el conflicto armado interno y la perspectiva de vida en paz habían incidido directa o indirectamente en nuestros cuerpos y pensamientos.

Nuestra metodología de creación consistió en que, desde el lugar del laboratorio, replicamos algunas de las experimentaciones del TIAP, seleccionamos los materiales que pudieran tener desarrollo escénico y los fuimos tejiendo lentamente en una historia básica que nos narrara a ambos, en conjunto, teniendo como móvil una pregunta por el perdón y otra por la confrontación. Así nació *“Disculpe, qué pena, ¿perdón?”*, una puesta en escena de clown que cuenta el cuento de una migración, una propiedad, un conflicto por la tierra y unas malas intenciones que devienen en la confrontación con la intimidad y las memorias del supuesto “enemigo”. En esta puesta escénica, se muestran las casas como espejos en donde efectivamente se refleja una historia en común que nos conecta como habitantes de este suelo llamado patria.

Los aportes que la metodología del TIAP hizo a nuestro proceso de investigadores-creadores fueron tan generosos como la vivencia misma, pues nos llevaron a reflexionar acerca de nuestros móviles de creación, nuestras formas de acercarnos y desarrollar una temática. En particular, estos aportes nos condujeron a entender la exploración sensible de nuestra propia humanidad, mediante la perspectiva de acciones sin daño como un recurso activo para la construcción de historias que, hablando de lo más íntimo, hablen un poco de todos al mismo tiempo. Recorrerse a sí mismo, cada rincón, sótano y terraza, cual

visitante de museo, es de los turismos más atractivos, amorosos e inspiradores que podemos emprender.

## Conclusión a partir de la experiencia

Con el cierre del TIAP comienza su itinerancia, es decir, la posibilidad de que los aprendizajes se extiendan hacia los procesos que cada una de las personas participantes vivimos o lideramos. Por esto, en este momento los tejidos de paz están fortaleciéndose en otras instituciones de educación superior en Medellín, en instituciones educativas públicas en municipios de Antioquia, en procesos de reparación con mujeres y en procesos de acompañamiento emocional a profesionales que trabajan con víctimas del conflicto armado, solo por mencionar algunos ejemplos de los lugares que habitamos las personas que coincidimos en esta experiencia.

Más que concluir, en tanto aportes finales de lo vivido, quisiera cerrar esta narración con una reflexión a presente y futuro: innumerables exploraciones, investigaciones, creaciones y re-existencias nos esperan a las personas que soñamos con una perspectiva de vida en paz ahora cuando el mundo se agita diariamente en una tensa calma, oscilando entre los discursos humanitarios y las políticas anti-derechos, las prácticas artísticas representan desde la institucionalidad, la academia y las calles, una barricada contra la polarización y el retroceso, un asidero firme para la defensa de la vida y la expresión múltiple de los ideales.

El TIAP y todos los procesos similares que se desarrollan actualmente en Transmigrarts o en otros escenarios de investigación son la fuerza que le apuesta a un planeta que no determine sus cambios económicos, sociales y políticos más profundos por el número de guerras que acumule entre países. Gracias por tanta vida.

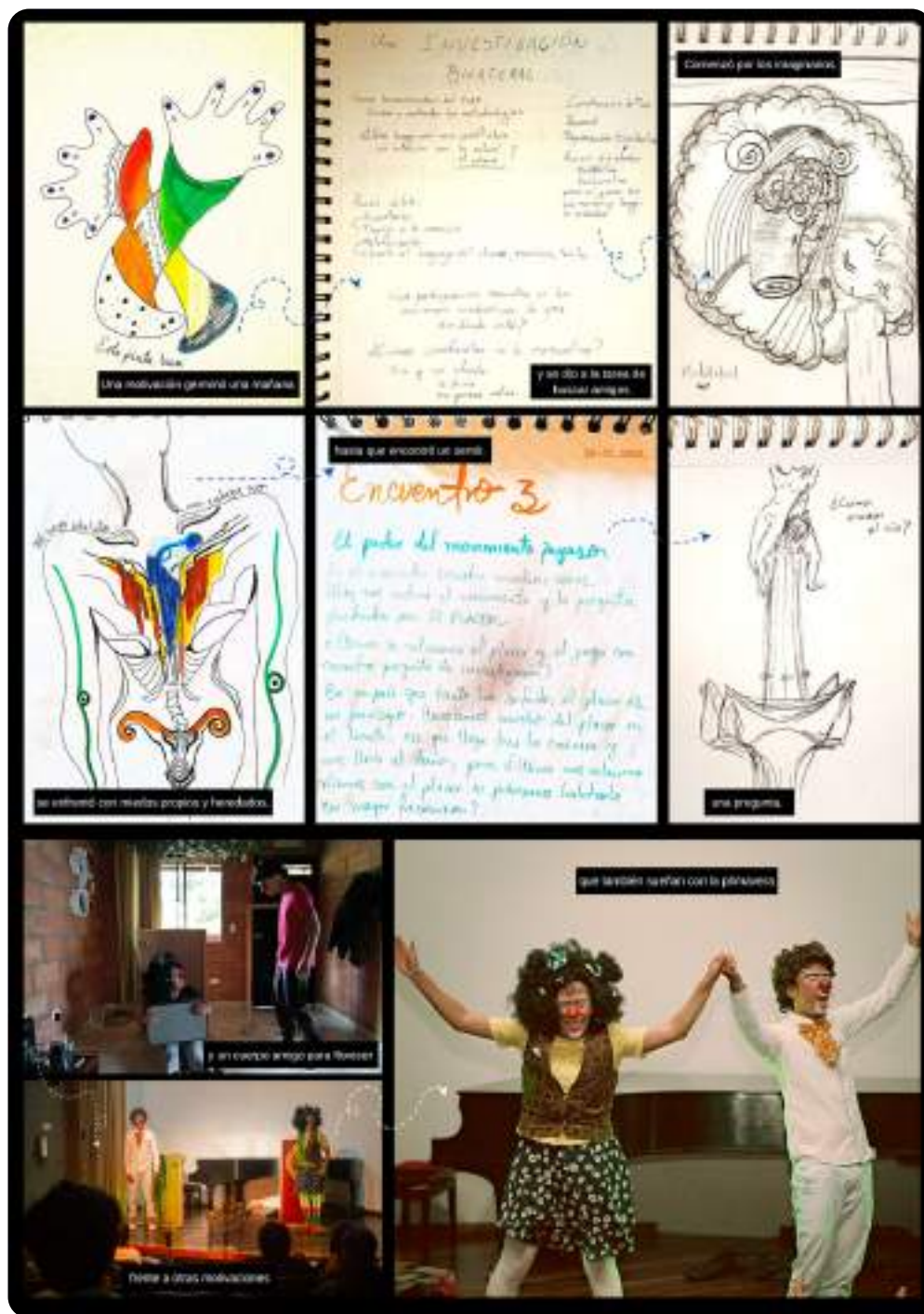


Figura 8. *Fotorrelato creación escénica*. Fotografías de bitácora personal Edna Lagos y Erik Ospina. Fotografías adicionales tomadas por David Romero, Julieta Bohórquez y Walter Quinchía (2022)



Figura 9. *Fotografía final*. Superposición de imagen de bitácora personal Edna Lagos y fotografía tomada por David Romero y Julieta Bohórquez (2022).



Figura 10. *Participantes del TIAP Medellín. Docente de escritura epistolar, equipo de registro audiovisual e investigadores Transmigrarts. Fotografía tomada por David Romero (2022)*

## Referencias

De Alba-González, M. (2010). La imagen como método en la construcción de significados sociales. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 69, pp. 41-65.

Foucault, M. (1967). *Espacios otros: utopías y heterotopías*. Fragmento recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/425/P005p.pdf>

Guerrero, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, 3, pp. 237-242.

King, B. (2017). *Ridiculedad y resistencia. El clown colombiano y su rol social*. Bogotá: Fundación Mulato.



Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Editorial Crítica.

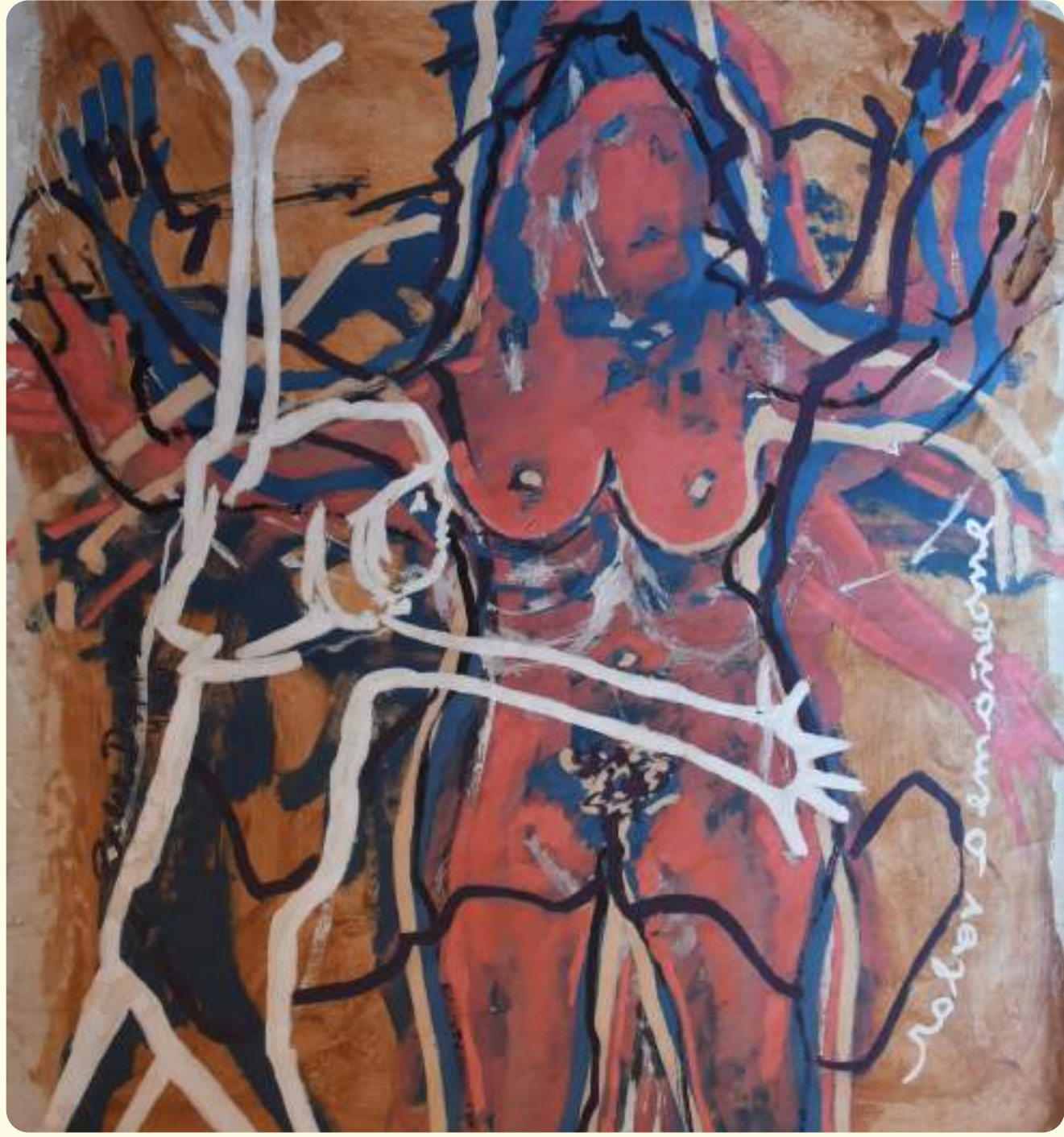
Muñoz, F. (2001). La paz imperfecta. En Francisco A. (2001) (ed.), *La paz imperfecta* (pp. 21-66). Recuperado de: <https://www.ugr.es/~fmunoz/documentos/pimunozespa%C3%B1ol.pdf>

Parra, A., Parra-Grondona, A., Bautista, X., Sánchez, S. & Garcés, C. (2020). *La paz es una obra de arte. Una experiencia significativa del Taller Itinerante de Artes para la Paz*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Pérez, G. (2018). *Construir paz y transformar conflictos: algunas claves desde la educación, la investigación y la cultura de paz*. Guadalajara: ITESO. Recuperado de: [http://biblioteca.clacso.org/Mexico/cip-iteso/20200713043106/pdf\\_1790](http://biblioteca.clacso.org/Mexico/cip-iteso/20200713043106/pdf_1790)

Winslade, J. (2009). *Trazando líneas de fuga: implicaciones políticas del trabajo del Gilles Deleuze para la práctica narrativa*. Recuperado de: <http://eqtasis.cl/wp-content/uploads/2018/03/Winslade-J-Trazando-Lineas-de-Fuga.pdf>

Enseñame a volar de Pilar Domingo 1994, pintura, Rio de Janeiro- Brasil.



# Recorrido sensible en las calles de Chimalhuacán: cuerpo y emociones en una marcha feminista\*

A Sensitive Walkabout on Chimalhuacán Street: Body and Emotions in a Feminist March  
// Percursos Sensíveis nas Ruas de Chimalhuacán: Corpo e Emoções em uma Marcha Feminista

**Carla V. Carpio Pacheco\*\***

Universidad Nacional Autónoma de México, México  
carpa.cv@gmail.com

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 131-145

**Cómo citar este artículo:** Carpio, C. (2023, enero-diciembre). Recorrido sensible en las calles de Chimalhuacán: cuerpo y emociones en una marcha feminista. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 131-145 . ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 16 de noviembre del 2022

**Fecha de aceptación:** 19 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20308>



\* Artículo de investigación social: el artículo titulado “Recorrido sensible en las calles de Chimalhuacán: cuerpo y emociones en una marcha feminista” es resultado de un trabajo interdisciplinario que llevé a cabo durante mi investigación doctoral. En el texto recupero las aportaciones teóricas del giro afectivo en las ciencias sociales y el feminismo, en diálogo con la observación empírica y participante por medio de una propuesta metodológica para leer la ciudad, los cuerpos generizados y las emociones en la protesta social contemporánea.

\*\* Socióloga y maestra en Estudios Políticos y Sociales, así como doctora en Estudios latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Paralelamente a sus estudios de doctorado, incursionó en el feminismo desde diversas aproximaciones pedagógicas en talleres con niñas y jóvenes en compañía de la colectiva de escritoras, académicas y activistas *Sícorax*. Actualmente, realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM. Sus investigaciones giran en torno a las acciones de protesta social en el espacio público desde una perspectiva corporizada y feminista.

## Resumen

Las marchas son un recurso ampliamente utilizado por la protesta social, sobre todo en ámbitos urbanos. Su presencia en las calles visibiliza y hace tangibles los cuerpos indignados, incluso de aquellos que ya no están presentes, pero cuyas voces se hacen escuchar a través de quienes salen a manifestarse. El objetivo de este artículo es mostrar la relevancia de las marchas feministas como dispositivo de la protesta social y su interacción con el espacio urbano a partir de la noción de corpografías urbanas. Esto permite analizar el vínculo de las emociones y el cuerpo en el activismo político. En particular, se toma en consideración la Marcha contra las Violencias Machistas en el municipio de Chimalhuacán, Estado de México en 2017, la cual es descrita a partir de mi trabajo de investigación participante. Este artículo pretende contribuir a la investigación interdisciplinar de las protestas sociales, principalmente las marchas feministas de la cuarta ola que han puesto en práctica formas novedosas de ocupación del espacio público. Asimismo, se propone mostrar el desarrollo de dichas manifestaciones que movilizan una serie de redes de apoyo y creación colectiva de las que la marcha es solo el resultado más visible.

## Palabras clave

Corporalidad, emociones, espacio público, marchas feministas, política

## Abstract

Marching is a mechanism widely used for social protest, particularly in urban settings. It brings the bodies of the outraged into visibility and tangibility, including those of individuals who are no longer alive but continue to speak through the voices of those who take to the streets. The aim of this paper is to show the importance of feminist demonstrations as a device for social protest and their interaction with urban spaces, focusing on the concept of urban corpographies. This makes it possible to analyze the connections between emotions and body in political ac-

tivism. Specifically, I will delve into the March Against the Male Violence in Chimalhuacán, State of México, in 2017, drawing on my participatory research. This paper intends to contribute to the interdisciplinary research on social protests, with a particular emphasis on the innovative methods employed by the fourth wave of feminist that implemented innovative ways of public space occupation. Also, it aims to showcase the development of these demonstrations, which give rise to a multitude of support networks and collective creations, of which the demonstrations themselves are merely the most visible outcome.

## Keywords

Embodiment, emotions, feminist march, public space, politics

## Resumo

As marchas são um recurso amplamente utilizado para o protesto social, sobretudo em âmbitos urbanos. Sua presença nas ruas torna visíveis e tangíveis os corpos indignados, mesmo daqueles que não estão mais lá, mas que levantam suas vozes através daqueles que saem às ruas. O objetivo deste artigo é mostrar a relevância das marchas feministas como dispositivo de protesto social e sua interação com o espaço urbano a partir da noção de corpografias urbanas, o que nos permite analisar o vínculo entre as emoções e o corpo no ativismo político. Em particular, refiro-me ao caso da Marcha contra as violências machistas no município de Chimalhuacán, Estado do México, em 2017, que descrevo a partir do meu trabalho de pesquisa participante. Este artigo pretende contribuir para a investigação interdisciplinar dos protestos sociais, em particular das marchas feministas da quarta onda que colocaram em prática novas formas de ocupação do espaço público. Da mesma forma, pretende-se mostrar o desenvolvimento dessas manifestações que mobilizam uma série de redes de apoio e criação coletiva das quais a marcha é apenas o resultado mais visível.

## Palavras-chave

Emoções, espaço público, corporalidade, marchas feministas, política

En América Latina, el acto de caminar como forma de protesta ha sido un recurso ampliamente utilizado por su potencia para hacer visible el dolor, la rabia y la indignación en diferentes momentos históricos. Desde las caminatas de las madres de la Plaza de Mayo en Argentina hasta las Caravanas zapatistas (2001 y 2006) y las caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (2011) en México. El hecho de caminar ya sea para trasladarse o no de un lugar a otro, revela la presencia de cuerpos indignados que reclaman justicia para las víctimas de desapariciones forzadas y asesinatos impunes.

Las marchas son una manifestación de esas formas de protesta. Se trata de caminatas cuyas trayectorias y puntos de llegada adquieren significados particulares. Muchas veces tienen el propósito de visibilizar los distintos reclamos sociales y a menudo se llevan a cabo en el corazón de las ciudades, donde se concentran los poderes fácticos.

Otras veces el recorrido mismo busca evidenciar, mediante el acto de caminar, aquellas zonas opacas y marginales donde los diversos tipos de violencias se han vuelto insosportables para la población y donde la justicia nunca llega. Al respecto, el movimiento feminista contemporáneo ha contribuido para visibilizar la violencia que padecen las mujeres y niñas que habitan en las zonas periféricas de la ciudad de México y su amplia zona conurbada.

En 2016, se llevó a cabo una movilización que se difundió en las redes sociales como parte de las movilizaciones del 24 de abril, utilizando los *hashtags* #24A #PrimaveraVioleta y #VivasNosQueremos. Esta marcha tuvo como punto de partida el municipio de Ecatepec, en el Estado de México, y llegó hasta el monumento del Ángel de la In-

dependencia en la Ciudad de México; su recorrido aproximado fue de 20 km (Navarrete, 2016). La intención de este largo recorrido era, por un lado, hacer visible la violencia contra las mujeres en ese municipio, en particular los feminicidios, pero también el acoso, violaciones y desapariciones que son parte de su vida cotidiana. Por otro lado, se pretendía descentralizar la protesta de la ciudad de México y, en mi opinión, también se logró evidenciar la violencia espacial y de movilidad que padece la población que tiene que desplazarse durante largos trayectos todos los días hacia la zona más céntrica de la capital.

Por ello, creo que es importante articular la potencia del acto de caminar con el espacio urbano y la violencia de género en el análisis de este tipo de protestas. De modo particular, me voy a referir a la marcha que tuvo lugar en el municipio de Chimalhuacán, también del Estado de México, en el marco de las movilizaciones del 25 de noviembre de 2017 por el día internacional contra las violencias machistas y con motivo de protestar contra el asesinato de la joven Diana Velázquez Florencio.

Las reflexiones que presento en este artículo se derivan de mi participación en dicha manifestación como asistente dentro del contingente de la Ciudad de México y junto con algunas miembros de una colectiva feminista con quienes colaboraba activamente en ese momento. Es importante señalar mi posición en este acto político puesto que la descripción que hago es desde una mirada ajena al contexto de Chimalhuacán y los testimonios que recuperé provienen de compañeras de la colectiva *Sícorax*, con quienes asistí a ese evento.

A partir de ello, me interesa indagar cómo las emociones configuran modos de comportamiento y estrategias para afrontar el miedo de forma colectiva entre las mujeres que asisten a las marchas. De este modo, en el marco de los estudios sobre las emociones vinculadas con la política y la cultura que tuvo lugar en ciencias sociales a partir de los años noventa del siglo pasado, este artículo

propone una lectura de las marchas feministas como corpografías urbanas donde se ve implicado el sentir-pensar corporal desde el punto de vista de quienes participan en ellas. Este concepto, tomado de la investigación en urbanismo y danza, se recupera y amplía su alcance para comprender la incidencia de formas políticas de acción que describen los cuerpos en la marcha.

Tomando en cuenta que algunas manifestaciones apelan a un impacto emocional más amplio que rebasa la mera “adherencia racional”, como ha señalado el sociólogo James Jasper (2012), y también considerando los señalamientos de Sara Ahmed (2017) sobre la imbricación de las emociones en la política, en este trabajo se muestra la importancia de la corporización de las emociones y su relación con el espacio urbano como un recurso que las marchas feministas han incorporado de manera explícita en sus estrategias políticas de autocuidado. Esto marca un contraste con una tendencia anterior predominante en la militancia tradicional que solía ocultar las emociones.

El artículo se divide en tres apartados. El primero describe las bases conceptuales para entender la relación del espacio urbano y el cuerpo a partir de las corpografías que trazan los cuerpos en el espacio, particularmente la manera en que el género altera sus trayectorias guiadas por el miedo. El segundo describe brevemente el contexto de violencia en el Estado de México y el caso de la marcha del 25 de noviembre en Chimalhuacán. Por último, se presenta una lectura de dicha movilización como una corpografía y en qué sentido representó una forma de resistencia frente al miedo, la cual fue guiada por la indignación.

En el caso particular de la marcha el ejercicio de memoria respecto a las calles que recorría la víctima puso en evidencia las condiciones a las que se enfrentan muchas mujeres, la mirada desde la cual es leída y experimentada esa marcha es ajena al contexto. Por ello es relevante

mencionar cómo fue el miedo el motor para generar protocolos de seguridad para asistir.

## **Emociones, Cuerpo y Espacio**

Los feminismos en el cruce entre academia y activismo han contribuido a cuestionar las dicotomías jerárquicas que el pensamiento occidental ha reproducido de diversas maneras y que permean todos los ámbitos de nuestra vida. De esta manera, ha señalado que dentro de los binarismos racional-emocional, mente-cuerpo y varón-mujer se encajilla todo lo existente, y se pretende que no exista nada más fuera de esas categorías “exhaustivas y excluyentes” (Maffia, 2016, p. 137). Además, dentro de esas dicotomías se ha impuesto el predominio de lo mental y racional asociado al varón, en oposición a lo emotivo y corporal correspondiente a la mujer. De acuerdo con esta asociación, los elementos afectivos se subordinan a los racionales en el proceso de subjetivación, que supone, entre otras cosas, separar la política como terreno de lo racional del ámbito emocional, pues la misma indignación hacia los distintos tipos de opresiones es una reacción emocional que involucra ya una “lectura específica del mundo” (Ahmed, 2017) y por tanto un posicionamiento político.

Dentro de las ciencias sociales, el llamado giro afectivo también ha contribuido a recuperar la importancia del papel de las emociones en la estructura social y la acción colectiva. Desde los estudios sobre los movimientos sociales, James Jasper (2012) hace una crítica hacia las teorías que pretenden entender las protestas y movilizaciones a partir de la elección racional de los sujetos. Para el sociólogo, la acción política no es un tipo de acción, sino una estrategia que surge en un contexto determinado que nunca es resultado únicamente del cálculo racional, sino que está imbuida de emociones. Las emociones desde su punto de vista son reacciones a las interacciones con el mundo y están mediadas social e históricamente a partir de lo cual se explica que algunas de ellas se consideran más deseables, o menos vergonzosas que otras.

En términos políticos, algunas emociones como la rabia, el dolor y la indignación tienen un poder movilizador en la acción colectiva. En este sentido, el feminismo también ha contribuido a señalar el sesgo político de las emociones que históricamente han sido más o menos permitidas para sentir y manifestar para ciertos sectores según condiciones de desigualdad de género, clase o etnia. Por ejemplo, la regulación en la intensidad del enojo vinculado a las mujeres ha contribuido a su opresión, mientras que el miedo ha actuado como un factor regulador y restrictivo para la ocupación del espacio público, sobre todo para ciertos grupos poblacionales (Soto, 2018).

Las emociones inducen nuestros modos de actuar y atraviesan por nuestros cuerpos. Por ello, es necesario referirnos a una dimensión corpóreo-afectiva que se pone en relación socialmente puesto que “los cuerpos sienten en relación con otros y ese sentir implica sensaciones, significados, afectos y emociones” (Sabido, 2019, p. 19). Esta dimensión corpóreo-afectiva configura mundos sensorios, cultural e históricamente situados y marcados por condiciones desiguales de género, clase y etnia, lo cual genera experiencias sensoriales mayormente compartidas por ciertos grupos sociales que por otros.

Por último, cabe señalar el carácter performativo de las emociones en tanto que “emergen del discurso, nos asignan investiduras afectivas y los cuerpos las replican” (Torres, 2022). Esta réplica no significa que los cuerpos sean sintientes pasivos, sino que la acción reiterada de ciertas acciones junto con los discursos que acompañan las emociones que los atraviesa configuran modos de ser y estar en el mundo.

Así pues, cuando se afirma que las mujeres son más vulnerables al transitar ciertas zonas de las ciudades, se trata de una serie de discursos hechos cuerpo que las atraviesan y modos de actuar que configuran su andar por el espacio urbano. Como vemos, se añade aquí una tercera categoría que es el espacio, puesto que las emociones

que atraviesan los cuerpos también configuran trayectos, movilidades y espacialidades específicas.

En relación con una emoción concreta como el miedo, es posible afirmar que el temor que ciertas personas tienen a diferentes espacios determina en buena medida sus patrones de comportamiento y movilidad. De acuerdo con lo anterior, podemos decir que el miedo no se siente igual para todos y para todas, y eso obedece a contextos socioeconómicos y culturales diferenciados. Por tanto, el miedo es una emoción que se percibe de modo diferenciado de acuerdo con variables como el género, la clase y la etnia. A partir de ello, produce corporalidades desiguales y modos de actuar que reproducen ciertas formas de exclusión social.

En ese tenor Paula Soto, siguiendo de cerca a Sara Ahmed, afirma que la mutua relación entre el miedo y el espacio ha generado cierta política espacial que tiende al confinamiento y la restricción de las mujeres en el espacio público, y por consiguiente una “sobreactivación” del ámbito privado. Esto ha llevado a señalar que existen “geografías del miedo” (Soto, 2022) que se inscriben en diferentes niveles e intensidades en las ciudades.

Desde algunos enfoques del urbanismo y en el ámbito de las políticas públicas, una respuesta frente a estas geografías del miedo ha sido la implementación de espacios “seguros” vinculados a las condiciones de infraestructura como iluminación o el reencarpetamiento de calles y avenidas, o bien con iniciativas exclusivas para mujeres en el transporte público. Sin embargo, en el contexto de ciudades latinoamericanas dichas medidas han estado ausentes o han demostrado ser insuficientes, dadas las condiciones de hacinamiento, deterioro del transporte público, la falta de servicios básicos y el crecimiento desmedido de la mancha urbana, sobre todo en zonas periféricas cada vez más robustecidas. En estas latitudes, las mujeres tienden a experimentar mayor miedo a la violencia, en especial la de tipo sexual, y normalizan una serie de

conductas restrictivas en su movilidad dadas las condiciones cotidianas a las que se enfrentan.

Por otro lado, el miedo como “emoción espacializada” (Soto, 2022) y socialmente compartida ha sido también un detonante para la emergencia de la indignación y la rabia en esta nueva ola de movilizaciones feministas. En manifestaciones que tuvieron lugar en México a partir de 2016 “el enojo y el hartazgo no contribuyeron a que las mujeres continuaran en el espacio privado presas del miedo. Todo lo contrario, tales sensaciones que atraviesan y circulan entre los cuerpos sirvieron para que se les diera un rostro con carácter resignificador a estas investiduras afectivas de la feminidad” (Torres, 2022, p. 67). ¿Cómo vincular entonces emociones como el miedo y el enojo que atraviesan los cuerpos con el espacio urbano?

La experiencia de caminar la ciudad se inscribe en diversas escalas y temporalidades en el propio cuerpo. Esto se traduce en patrones corporales, gestos y movimientos que pueden estudiarse como corpografías urbanas donde el cuerpo tiene la capacidad de “re-escribirse” a sí mismo y a la ciudad que habitan, haciendo explícitos los disensos y conflictos sociales que la atraviesan. De acuerdo con Paola Beristein y Fabiana Britto (2012), las corpografías urbanas son un tipo de cartografía de la ciudad vivida que escriben los cuerpos por medio de sus acciones en el espacio, al mismo tiempo que la ciudad configura el cuerpo de quienes la habitan.

Esta forma de concebir el espacio se aleja de la idea apriorística del espacio mental y abstracto preexistente a la práctica social, la cual ha sido dominante en el discurso de la modernidad capitalista que presupone que este es neutral y transparente y, por tanto, ajeno a las condiciones materiales e históricas que lo constituyen, así como también a las prácticas sociales que en él se despliegan (Lefebvre, 2013).

La concepción del término corpografías se nutre del pensamiento de autores como Richard Sennett (1997) que en su libro *Carne y piedra* estudia la relación del cuerpo

humano y la ciudad desde el desarrollo mismo de la sociedad occidental. De acuerdo con el sociólogo, “el cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia una geografía urbana fragmentada y discontinua” (Sennett, 1997, p. 21), lo cual se ha visto reflejado en una “crisis táctil” o “privación sensorial del cuerpo en el espacio” (Sennett, 1997, p. 274).

Siguiendo el análisis del sociólogo centrado en lo corporal, Berenstein y Britto recuperan la idea de que la experiencia urbana ha sido “empobrecida” porque las lógicas con que opera el urbanismo privilegian la “espectacularización de las ciudades”, los grandes edificios, las calles para que transiten los autos, y las zonas comerciales, dejando en segundo plano otras necesidades humanas básicas. De este modo, en las ciudades modernas se satura la experiencia sensorial, pero al mismo tiempo se vacía de sentido pues “esteriliza la esfera pública política” y la convierte en “escenarios desencarnados, fachadas sin cuerpo y pura imagen publicitaria” (Britto y Berenstein, 2012, p. 143).

Sin embargo, las autoras brasileñas proponen ahondar en las formas de agencia que se desarrollan en la relación cuerpo y ciudad, por medio de la noción de corpografías urbanas. Si bien la ciudad imprime un registro corporal en sus habitantes, también hay un margen para transgredir y generar nuevos registros. Es aquí donde aparecen las corpografías, como la capacidad que tienen los cuerpos de modificar su experiencia de ciudad, por ejemplo, al transitar nuevos caminos, cambiar rutinas, adaptar trayectorias y construir nuevas formas de habitar el espacio urbano. Por ello, sostienen que las corpografías constituyen formas de “microresistencia al empobrecimiento de la experiencia urbana” (Berenstein, 2008, s/p).

A partir de estos postulados se abren algunas preguntas sobre las posibilidades de resistir por medio de la experiencia urbana en contextos de ciudades latinoamericanas y más específicamente en los márgenes de estas. Si consideramos que la hostilidad de estos espacios “desen-



carnados” para habitar la ciudad está presente también en las zonas marginalizadas, podemos hacer extensiva la lógica del empobrecimiento de la experiencia urbana en dichas áreas.

Una característica de esta oleada feminista en nuestro país ha sido la reivindicación de las periferias, donde han emergido diversos colectivos feministas organizados principalmente contra a la violencia hacia las mujeres que se vive en algunos municipios del Estado de México. A pesar de esto, también existen alcaldías de la misma ciudad donde las organizaciones de mujeres se autonombran periféricas. Por lo tanto, al hablar de periferia en este contexto, podemos afirmar que involucra no solo una circunferencia externa, sino una forma de relación desigual respecto con el centro, puesto que “heredó la connotación despectiva de la palabra arrabal, pese a que dicha palabra había caído en desuso en los estudios urbanos en el siglo XX” (Villegas, 2022, p. 78).

En los márgenes de la ciudad, se pueden encontrar grandes edificios junto a calles sin asfaltar ni áreas verdes para estar. Las calles sirven como lugares de paso para llegar de un punto a otro, pero debido a la carencia de iluminación, deficiencia de banquetas o falta de espacio, no son lugares para el disfrute o la estadía. Especialmente para las mujeres, estos lugares pueden percibirse como lugares amenazantes, como han demostrado algunos estudios que señalan el género como “uno de los factores que mayor incidencia tienen en la movilidad geográfica de las mujeres en zonas urbanas” (Soto, 2012, p. 148).

En estos casos cabe preguntarse qué microrresistencias podrían describir las corpografías de las mujeres que habitan las zonas conurbadas de la ciudad de México y en qué momentos se expresan. Si bien las corpografías sugieren una resistencia en el deambular, en la espontaneidad y la errancia, siguiendo los estudios sobre movi-

lidad de mujeres en México considero que la sensación constante de miedo puede dificultar este tipo de acciones. Por el contrario, propongo que las acciones organizadas de acompañamiento como lo son las marchas feministas entre otras formas de protesta contribuyen a generar micro resistencias en el habitar el espacio público por las mujeres.

En relación con los planteamientos anteriores, propongo una lectura de la Marcha contra las violencias machistas del 25 de noviembre de 2017 en el municipio de Chimalhuacán como un ejercicio de corpografía urbana. Considero que el trayecto que siguió esta marcha fue un recorrido sensible, ya que buscaba sensibilizar a las habitantes del lugar y acompañar a los familiares de las víctimas en relación con el feminicidio, más que obtener una amplia visibilidad en medios de comunicación. Esta acción, junto con otras llevadas a cabo en el municipio, respaldó y apoyó la larga lucha que los familiares de la joven Diana, asesinada en ese municipio en 2017, emprendieron hasta conseguir que al menos uno de los responsables haya sido recientemente sentenciado (Soto, 2022).

## **Recorrido sensible en las calles de Chimalhuacán**

El Estado de México ocupa los primeros lugares en casos de feminicidios e impunidad del país, dentro del cual destacan los municipios de Ecatepec y Chimalhuacán (Medrano, *et al.*, 2019). Debido a la falta de justicia y el aumento de la violencia hacia las mujeres, diversos sectores de la población se han organizado a través de una amplia red que vincula familiares de las víctimas con activistas y colectivos feministas independientes.

Como resultado de dichos esfuerzos organizativos, se han llevado a cabo diversas manifestaciones para hacer visible la violencia contra las mujeres y los asesinatos que se siguen cometiendo en la región con total impu-

nidad. Estas protestas sociales que se realizan en los municipios antes mencionados y algunos otros del Estado de México, como el municipio de Nezahualcóyotl, reclaman a la sociedad civil y los gobernantes prestar atención hacia lo que acontece en la zona conurbada.

En el marco de las acciones por 25 de noviembre de 2017, en conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de Violencia contra las Mujeres, diversas colectivas del Estado de México convocaron una marcha en el municipio mexiquense de Chimalhuacán. El motivo fue el feminicidio de Diana Velázquez Florencio, una joven de 24 años que fue violada y asesinada el 2 de julio de ese año, cuyo caso estuvo marcado por una serie de incongruencias e irregularidades por parte de las autoridades que procedieron lenta y deficientemente en la investigación del caso.

La mamá de Diana, Lidia Florencio, al ver que no recibía ningún tipo de apoyo y que por el contrario las autoridades se negaban a investigar el caso, se acercó a algunos colectivos para exigir justicia. Uno de ellos fue la Asamblea Vecinal “Vivas nos queremos Neza”, del municipio de Nezahualcóyotl, que se había conformado poco tiempo antes del asesinato de su hija. Allí, encontró un espacio para la escucha y el acompañamiento y así fue como se pensó en la organización del 25 de noviembre de 2017 en Chimalhuacán (Soto, A., 2018).

Una de las decisiones que se tomó fue que el recorrido de la marcha no fuera únicamente por las calles principales y de mayor visibilidad, sino que se trazó una ruta a partir de las sugerencias de Lidia Florencio. Este recorrido incluía las calles por donde transitaba su hija, que es también donde se desplazan y desaparecen decenas de mujeres todos los días.

En semanas previas a la marcha, en el centro de la Ciudad de México se llevó a cabo una reunión de convocatoria abierta donde participaron entre otras Las del Aquelarre y Colectiva

*Sícorax*, de la que formo parte, por lo cual las descripciones que realizo en este trabajo cobran un carácter de investigación participante. En dicha reunión, se determinó asistir juntas como contingente exclusivo de mujeres de la ciudad de México para cuidarnos entre todas y además contribuir de esa forma a la descentralización de las protestas, bajo la premisa de que “si ellas realizan todos los días el trayecto inverso, por qué no vamos para allá nosotras”. El autocuidado y la seguridad en esta marcha fue un tema muy importante porque el Estado de México se caracteriza por la corrupción y la inseguridad en todos los niveles y al tratarse de un punto de difícil acceso es necesario cuidarnos entre todas.

El 25 de noviembre, el punto de reunión para llegar juntas a Chimalhuacán fue la entrada del Mexibús afuera de la estación Pantitlán del metro. Desde allí, partimos organizadas en pequeñas células de siete personas, acompañadas con una miembro de la Brigada humanitaria Marabunta, que es una asociación civil que desde 2012 ayuda a prevenir escenarios de violencia, y en caso de haberlos, atiende heridos y documenta los hechos para denunciar escenarios de represión.

Después del Mexibús, tomamos un transporte más y al fin llegamos a la explanada del Palacio Municipal donde había pancartas con denuncias a policías y otros servidores públicos sobre casos de acoso y violación, así como una manta muy grande de Nos queremos vivas Neza junto con otra denunciando el feminicidio de la joven Diana Velázquez, cruces rosas y fotografías de otras víctimas de feminicidio en la entidad. Esperamos un tiempo la congregación de personas y finalmente entre consignas se conformó un cuerpo conjunto que comenzó a avanzar.

Dado que el recorrido no siguió avenidas principales, conforme avanzaba en las calles hacía la primera escala, se podía observar un clima de sorpresa y tensión en los vecinos, así como entre los agentes policiales que no dejaron de seguir y grabar a las manifestantes dado que en esas calles no suelen ocurrir manifestaciones de este tipo.



Figura 1. Palacio Municipal de Chimalhuacán. 25 de noviembre de 2017. Archivo de la autora.

El miedo fue una emoción constante que manifestaron algunas de las asistentes con quienes tuve la oportunidad de platicar después de la marcha, como se puede ver en el siguiente testimonio:

La marcha del 25N era algo nuevo porque, aunque vivo en el Estado de México, he asistido a pocas marchas en este territorio. Preparé mi ropa morada y pensaba que ya en la marcha andaría sin blusa. Pero cuando estábamos en la marcha mis compañeras estaban cansadas y desubicadas, yo también puesto que la marcha fue en Chimalhuacán y yo vivo en Ayotla y a pesar de que sean parte del Edo. de México los municipios son muy distintos, los policías nos tomaban fotos, nadie se quitó la blusa, sentí por un momento que, aunque íbamos muchas teníamos miedo” (Andrea C., comunicación personal, 23 de febrero 2018).

El miedo es una respuesta a la amenaza de violencia que experimentan algunos cuerpos más que otro. En este caso, los cuerpos femeninos frente a la mirada policial. Esta respuesta emocional moldea el espacio social y corporal dado que el acceso al espacio público para las mujeres ha estado mediado por una narrativa de vulnerabilidad femenina (Ahmed, 2017) que sugiere estar “en guardia” a la expectativa constante de una mirada amenazante, casi siempre masculina, una palabra, un sonido, un tocamiento, etc.

El cuidado “femenino” entonces, deviene en angustia constante que al vislumbrar un posible daño futuro funciona como regulador de la movilidad de las mujeres. Para que unos cuerpos transiten libremente, hay otros que tienen restricciones, y esto es un efecto de una distribución desigual del miedo. De nuevo en palabras de Sara Ahmed: “La vulnerabilidad no es una característica inherente a los cuerpos de las mujeres; más bien es un efecto que funciona para asegurar la feminidad como una delimitación del movimiento en público, y una sobre-habitación de lo privado” (Ahmed, 2017, p. 117).

La corpografía que puede leerse primeramente en el tránsito de estas calles imprime el miedo, la precaución y la angustia, la “desubicación”, como señala el testimonio de arriba, el sentirse fuera de lugar, o en un lugar hostil de calles descarnadas donde no se pertenece.

Al mismo tiempo, la corpografía que emergió conforme avanzaba la marcha involucra otras emociones como la indignación y el asombro al saber-sentir un cuerpo colectivo, devolviendo la vida a esas calles desencarnadas, incluso en espacios tan agrestes como el llamado “campo rojo” donde fue la primera parada.

Este sitio, según pude investigar, en el día se utiliza para jugar fútbol “llanero” y colinda con un “deshuesadero”, lleno de autos viejos y chatarras. Pienso en la implicación corporal de esa palabra “deshuesadero”, término que utilizamos comúnmente para nombrar el “desmembramiento” de autos y otros objetos. Un sitio lleno de restos y huellas que quieren borrarse, pero se niegan a desaparecer. pienso entonces que quizá el mismo campo rojo es también un deshuesadero de otra naturaleza.

Frente a él la marcha se detuvo y algunos grupos entonaron canciones, y otras intervenían las paredes cercanas con estenciles, grafitis y *paste up*, sacudiendo el abandono de esas calles empolvadas. Estas acciones convierten “la calle en un texto” que puede ser leído aún tiempo después de que la marcha pasa por ahí, así mismo permiten “re-elaborar, proponer significados, símbolos y valores vinculados a la deconstrucción del orden patriarcal hegemónico” (Soto, 2015, s/p). Las intervenciones callejeras fueron también una especie de ritual por la memoria de las mujeres que han desaparecido y asesinado, ahí y en otros lugares, pero también un recordatorio de la fuerza colectiva, un ejercicio de confrontación y de acompañamiento. En ese sentido, detener la marcha ahí puede leerse como un ejercicio de micro-resistencia que se inscribe en y desde los cuerpos de las participantes, que denuncia lo que muchos saben, pero no dicen, que ahí “desaparecen” mujeres y “aparecen” cuerpos sin vida.



Figura 2. Muro en las inmediaciones del campo rojo. 25 de noviembre de 2017. Archivo de la autora.

La siguiente parada se realizó afuera de la casa donde vivió Diana. En la fachada colgaba una gran lona con su fotografía, ahí la marcha hizo una pausa acompañada de un silencio, mientras algunos familiares y conocidos permanecían en el patio de la casa. Fue un momento de mucho respeto, dolor también pero también indignación y fuerza al ver a su familia movilizada y ellos al sentir el apoyo del cuerpo colectivo. Finalmente, la marcha continuó hasta el Ministerio público donde se llevó a cabo un pequeño mitin y las asistentes comenzaron a retirarse en

pequeños grupos, pues de nuevo el temor de que la luz del día se ocultara hizo que empezáramos el regreso.

En los testimonios recabados después de la marcha podemos ver de nuevo la sensación de temor y “vulnerabilidad”, la empatía con Diana y sus familiares, incluso la tristeza como una de las emociones que atravesaron los cuerpos de las manifestantes. Sin embargo, también es evidente la indignación y la rabia compartidas y la admiración hacia el trabajo que realizaba la familia de la víc-



Figura 3. *Fachada de la casa de Diana*. 25 de noviembre de 2017. Archivo de la autora.

tima. Al respecto recuperé los siguientes fragmentos de las entrevistas:

La marcha del 25N o la marcha por Diana fue muy pesada, el camino para llegar fue largo, el camino recorrido también, ver lugares tan abandonados donde somos *más vulnerables* es doloroso, ver la casa de Diana, saber que allí vivió, lloró y sonrió por 24 años, los mismos que tengo yo, ver a su madre y a su hermana tan tristes, eso me quebró, pero al mismo tiempo ver que ahora son activistas me llenó

de fuerza. (Andrea C., comunicación personal, 23 de febrero de 2018)

A mí me pasó que la lejanía me hizo estar más alerta, pero lo que más me movió fue que la ruta no fue por las avenidas y calles principales sino justo haber ido por los barrios, sentí que fue más íntima por eso y que pasaron cosas hacia dentro y fuera. . . sentí solidaridad y cuidado. (Cecilia E., comunicación personal, 16 de febrero de 2018)

Como pudimos observar en los testimonios que aquí se presentan, el cuerpo y la afectividad tienen un carácter central en las marchas feministas. Entre estos elementos se tejen nudos sensibles entre política y emociones como el miedo, el dolor y la indignación, pero también la esperanza, la fuerza y la solidaridad, y gracias a ese entramado emocional es que se “reorienta nuestra relación corporal con las normas sociales” (Ahmed, 2017, p. 259).

En ese sentido, las emociones crean realidad y orientan las acciones. Por ejemplo, el miedo puede paralizarnos o limitar nuestra movilidad en la ciudad, pero también genera rabia por sentirse vulnerables y esa respuesta cuando deja de ser individual y se vuelve compartida puede generar vínculos detonantes para la acción. Por eso el miedo que se vivía en la marcha pudo seguir presente durante el recorrido, pero la indignación conjunta por el hecho mismo de sentirse temerosas inyectó también de energía y rabia el trayecto.

La indignación no se define en relación con el pasado ni se limita solamente a oponerse a algo, sino que se dirige hacia el futuro y está a favor de otra cosa, algo nuevo que aún está por definirse. Por esto, como señala Ahmed al citar a Audre Lorde, la “indignación es visionaria”, es una respuesta al mundo como tal, no solo contra un objeto. En este caso era indignación frente al feminicidio de Diana, pero también la esperanza de transformación, un ensayo de cómo sería habitar la ciudad de otra manera, cómo sería (cómo fue) imponer temor como cuerpo colectivo caminando juntas.

La esperanza como una emoción necesaria que no se trata únicamente de visión a futuro, sino que implica una relación con el presente afectado por el pasado. La esperanza “expande” los contornos del cuerpo en lugar de encogerlo como el miedo, de modo que “expresar esperanza por otro tipo de mundo, inimaginable en este momento es una acción política y sigue siéndolo aún en medio del agotamiento y la desesperación” (Ahmed, 2017, p. 282).

Después de más de cuatro años desde esta marcha, finalmente se han comenzado a ver los efectos legales de dicha movilización. En enero de 2022, se emitió una sentencia de 90 años para uno de los dos feminicidas de Diana. Aunque esto fue un gran logro, aún falta uno de los responsables, como señala Lidia Florencio “Todavía me falta demasiado para poderlo llamar justicia, pero yo te digo que ni aun así porque si no fuera porque una está ahí al cien por ciento, no tendríamos ni siquiera esta sentencia” (Soto, 2022, s/p).

## Consideraciones finales

Esta marcha puede leerse como una corpografía urbana porque impactó la cotidianeidad de los habitantes. Además, al mismo tiempo las calles transitadas marcaron los cuerpos de quienes caminamos por ellas. Este trayecto deja claro que el espacio público representa una disputa constante y no un lugar pre-existente a la acción, pues solo mediante esta el espacio se colectiviza y adquiere su carácter público. Por lo tanto, las calles, plazas y avenidas rebasan la función de soporte material para las acciones y se convierten en parte activa en el acontecer de estas y, a la inversa, las acciones colectivas tienen la capacidad de reordenar y generar nuevas significaciones.

Asimismo, la marcha constituyó otra forma de acompañamiento para los familiares de la víctima (Diana en este caso), pero que va más allá del caso particular, porque vincula otros tipos de violencia machista como el orden patriarcal del espacio que rige calles y avenidas en las periferias. Así pues, la movilización puso en evidencia algunas de las dificultades a las que se enfrentan las mujeres en su recorrido diario para llegar a casa, el trabajo o la

escuela y también permitió descentrar la mirada de los lugares donde tradicionalmente tienen lugar las protestas de este tipo.

Como vimos, “poner el cuerpo” no constituye únicamente un “medio” para manifestarse, sino que plantea una

serie de desafíos en términos corporales de ocupación del espacio, “lo que significa que cuando el cuerpo *habla* políticamente, no lo hace solo de manera oral o escrita”, como señala Judith Butler (2019, p. 87), sino que también puede hacerlo a través del movimiento o desde la inmovilidad consciente y explícita del estar de pie y guardar silencio al pasar por una calle y no por otra, o al hacer una pausa en ciertos espacios que adquieren otros sentidos al transitar por ellos. Por ello, podemos afirmar que el cuerpo es un catalizador de renovados discursos y prácticas feministas en América Latina, como señala Natalia Souza (2019), y que los repertorios de protesta que utilizan las marchas feministas resignifican en términos espaciales y visuales el paisaje urbano y la memoria colectiva de sus habitantes.

Por último, es fundamental señalar que andar una marcha siempre tiene lugar sobre los pasos de otras mujeres que recorrieron antes el camino de la rabia, del enojo y la indignación, re-escribir el espacio con el cuerpo implica volver a gritar y exigir sobre el eco que otras voces antes se hicieron presentes. En ese sentido, la corpografía de la marcha que describí es también un marcaje territorial que irrumpe trayectorias cotidianas, dejando huellas y vestigios por las calles y terrenos que dejan de ser baldíos.

Cabe notar que esta no fue la primera, y lamentablemente tampoco la última marcha en el Estado de México que denuncia feminicidios. Se han realizado muchas otras marchas, intervenciones artísticas, pinta de murales, mercaditas feministas, concentraciones, rodadas y otras acciones que han contribuyen para hacer visible la violencia hacia las mujeres en diferentes municipios de la demarcación. Sin embargo, este trabajo pretende contribuir a mirar el dispositivo de la marcha y de otras acciones de protesta que trastocan el espacio urbano desde una perspectiva a pie de calle, centrada en la dimensión emocional y corporal, pues como señala Cristina Rivera Garza “la rabia está ahí, en el tarareo, el canto, el ritmo

que producen los cuerpos juntos cuando nuestros pies, siempre tras las huellas de tantas otras, se mueven para avanzar en otra dirección hacia un futuro” (Rivera, 2021, p. 36).

## Referencias

Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. CIEG/UNAM, México.

Butler, J. (2019). *cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós, Buenos Aires.

Berenstein, P., (2008). Corpografías urbanas, En *Arquitextos* 8(93).

[https://vitruvius-com-br.translate.google.com/revistas/read/arquitextos/08.093/165?\\_x\\_tr\\_sl=pt&\\_x\\_tr\\_tl=es&\\_x\\_tr\\_hl=es&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://vitruvius-com-br.translate.google.com/revistas/read/arquitextos/08.093/165?_x_tr_sl=pt&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc)

Berenstein, P. y Britto, F. (2012). Corpo e cidade. complicações em processo. *Rev.UFMG Belo Horizonte*, 19(1), (2), pp. 142-155.

Cervantes, A. (23 de febrero de 2018). Testimonio de integrante de Colectiva *Sícorax* (Comunicación personal).

Espíritu, C. (16 de febrero de 2018) Testimonio de integrante de Colectiva *Sícorax* (Comunicación personal).

Jasper, J. (2012). ¿De la estructura a la acción? La teoría de los movimientos sociales después de los grandes paradigmas. *Sociológica* 27(75), pp. 7-48.

Lefebvre, H., (2013). *La producción del espacio*. (Trad. Emilio Martínez). Capitán Swing Libros, Madrid (original en inglés 1974).

Maffia, D., (2016). Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica. En Korol, C y Castro, G. (comp.) *Feminismos Populares. Pedagogías y políticas*. América Libre y La Fogata. Colombia. pp. 137-151.



Sennett, R. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza, Madrid.

Souza, N. (2019) When de body speaks (to) the political: feminist activism in Latin America and the quest for alternative democratic future. *Contexto Internacional*, 41, pp. 89-111.

Soto, P. (2012) El miedo de las mujeres a la violencia en la ciudad de México: una cuestión de justicia espacial. *Revista INVI*, 27(75), pp. 145-169.

Soto, P. (2015). Dimensiones espaciales de la acción colectiva en el espacio público, *Bricolage*. <https://revistabricolage.wordpress.com/2015/07/01/dimensiones-espaciales-de-la-accion-colectiva-de-mujeres-en-el-espacio-publico/>

Soto, A. (18 de enero de 2022). Sentencian a uno de los feminicidas de Diana Velázquez. *Desinformémonos*. <https://desinformemos.org/sentencian-a-uno-de-los-feminicidas-de-diana-velazquez/>

Soto, A. (26 de junio de 2018). Nos Queremos Vivas Neza: 1 año de autodefensa y poder colectivo. *La Crítica*. <http://www.la-critica.org/nos-queremos-vivas-neza-1-ano-de-autodefensa-y-poder-colectivo/>

Medrano, R., Ramón, R., Dávila, I., (22 de abril de 2019). Chimalhuacán, primer lugar en feminicidios en EDOMEX. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2019/04/22/estados/024n1est>

Navarrete, P., (25 de abril de 2016). Miles de mujeres protagonizan la mayor marcha contra la violencia machista en México. *El País*. [https://elpais.com/internacional/2016/04/25/mexico/1461543070\\_815064.html](https://elpais.com/internacional/2016/04/25/mexico/1461543070_815064.html)

Rivera Garza, C., (2022). Ya para siempre enrabiadas. En Belausteguigoitia, Marisa (coord.) *GRRRRR Género: Rabia, Ritmo, Ruido, risa y Respons-habilidad*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 31-35.

Villegas, D. (2022). Una flaneuse en la periferia de la ciudad de México: tiempos muertos de la fotógrafa Sonia Madrigal. En Belausteguigoitia, Marisa (coord.) *GRRRRR Género: Rabia, Ritmo, Ruido, risa y Respons-habilidad*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 71-82.



*Fuiapadeuavoyalla* de Pilar Domingo 2000, Monotipia, exposición Ilimito do Arqueológico ao Cósmico 2019, Rio de Janeiro- Brasil.

# “aMorales” en dictadura. Vertiente material de las violencias hacia las disidencias sexo-genéricas a través del estudio de caso de la Policía de la provincia de Buenos Aires (1976-1983) (Segunda Parte)\*

“aMorales” in Dictatorship. Material Aspect of Violence Against Gender-Sex Dissidents through the Case Study of the Police of the Province of Buenos Aires (1976-1983) (Second Part) // “aMorales” na Ditadura. Aspecto Material da Violência Contra Dissidentes de Gênero Através do Estudo de Caso da Polícia da Província de Buenos Aires (1976-1983) (Segundo Parte)

**Ana Cecilia Solari Paz\*\***

Universidad Nacional de La Plata, Argentina  
anitasolaripaz@gmail.com

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 147-169

**Cómo citar este artículo:** Solari Paz, A. (2023, enero-diciembre) “aMorales” en dictadura. Vertiente material de las violencias hacia las disidencias sexo-genéricas (1976-1983) a través del estudio de caso de la Policía de la provincia de Buenos Aires. Segunda Parte. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 147-169 . ISSN 2390-0288



**Fecha de recepción:** 14 de septiembre de 2021

**Fecha de aceptación:** 25 de mayo de 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20307>

\* **Artículo de reflexión:** Esta investigación es un aporte a la construcción de conocimiento sobre la última dictadura argentina (1976-1983) que estudia el accionar de una Fuerza represiva entendida como tecnología de poder. Analiza a la Policía de la provincia de Buenos Aires desde una perspectiva sexo genérica disidente, haciendo hincapié en las prácticas de control, vigilancia y represión a las disidencias sexo-genéricas utilizadas y las áreas encargadas de ponerlas en funcionamiento para así poder pensar qué quedó fuera de la mira de ese gran proceso represivo que produjo muertes, desapariciones, secuestros, torturas y de esta forma poder pensar en otros sujetos que fueron reprimidos mucho menos visiblemente.

\*\* Egresada de la carrera Profesorado en Historia (Universidad Nacional de La Plata), actualmente estudia una Maestría en Historia y Memoria (Universidad Nacional de La Plata), investigadora en el CISH-IdIHCS/UNLP. Trabaja en la Comisión Provincial por la Memoria, en el Programa de Investigación y Sitios de Memoria desde el 2011. Testiga de contexto en la megacausa 737/2013 donde se juzgan los delitos de lesa humanidad cometidos en tres Brigadas de Investigaciones, de Quilmes, Banfield y Lanús el 04/04/2023

## Resumen

Esta investigación es un aporte a la construcción de conocimiento sobre la última dictadura argentina (1976-1983). Pretende visibilizar las violencias a las disidencias sexo-genéricas a través del estudio de las prácticas de disciplinamiento, control, vigilancia y represión ejercidas por la Policía de la provincia de Buenos Aires. Por ello, se inserta en el campo de los estudios de historia reciente argentina y del terrorismo de Estado abordados desde una perspectiva sexo-disidente con una metodología cualitativa y de corte empírico.

La Policía es entendida como una organización biopolítica de poder, encargada de normalizar y regular las conductas. En otras palabras, es una de las herramientas de poder mediante las cuales el Estado interviene para gestionar la vida de las personas. Para abordar este tema, utilizaré como fuente el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Es el archivo de una de las cuatro áreas pertenecientes al agrupamiento Comando y es el único que tiene acceso abierto.

Este trabajo tiene como finalidad reflexionar sobre las violencias en el periodo y, al mismo tiempo, pensar a otros sujetos que fueron reprimidos mucho menos visiblemente en este gran proceso que tuvo como objetivo el exterminio del enemigo. Mirar desde el presente cosas que no se han visto o que no han sido visibilizadas, que no aparecen en las historias y memorias dominantes.

## Palabras clave

Dictadura, disidencias sexo-genéricas, policía, historia, memoria

## Abstract

This research study contributes to the advancement of knowledge concerning the final Argentine dictatorship (1976-1983). Its aim is to bring to light the violence perpetrated against gender dissidents through an examination of the discipline, control, surveillance, and repres-

sion practices employed by the Police of the province of Buenos Aires. This project is situated within the realm of recent Argentine history studies and the investigation of state terrorism, approached from a dissident gender perspective with a qualitative empirical methodology.

The police are understood as a biopolitical technology of power responsible for standardizing and regulating behaviors—an instrument of power through which the State intervenes to manage people's lives. To tackle this issue, I will draw upon the archive of the Police Intelligence Directorate of the province of Buenos Aires, also referred to as DIPPBA. This archive constitutes one of four sectors within the Command group and it is the only open-access archive. This endeavor is twofold: to contemplate the violence during the specified period and, concurrently, to shed light on those individuals who were notably less overtly oppressed within this extensive campaign that aimed for the eradication of the perceived adversary. This retrospective examination seeks to unveil aspects that have remained concealed or unacknowledged, absent from prevailing narratives and collective recollections.

## Keywords

Dictatorship, sex-generic dissidences, police, history, memory

## Resumo

Esta pesquisa é uma contribuição para a construção do conhecimento sobre a última ditadura argentina (1976-1983) que visa visibilizar a violência contra dissidentes de gênero por meio do estudo das práticas de disciplina, controle, vigilância e repressão exercidas pela Polícia de província de Buenos Aires. Este projeto se insere no campo dos estudos da história recente argentina e dos estudos do terrorismo de Estado abordados a partir de uma perspectiva sexual dissidente. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza empírica, que tem como objeto de análise a Polícia.

Esta é entendida como uma tecnologia biopolítica de poder, encarregada de normalizar e regular comporta-

mentos, como uma das ferramentas de poder por meio da qual o Estado intervém para gerir a vida das pessoas. Para abordar esta questão utilizarei como fonte o arquivo da Direção de Inteligência Policial da província de Buenos Aires, também conhecido como DIPPBA. É o arquivo de uma das quatro áreas pertencentes ao grupo Comando (as outras áreas são Investigações, Segurança e Assuntos Judiciais) e é o único que se encontra aberto ou disponível para consulta. O objetivo deste trabalho é refletir sobre a violência do período e, ao mesmo tempo, pensar sobre outros sujeitos que foram muito menos visivelmente reprimidos neste grande processo que teve como objetivo o extermínio do inimigo. Olhar desde o presente para coisas que não foram vistas ou que não se tornaram visíveis, que não aparecem nas histórias e memórias dominantes.

### Palavras-chave

Dictadura, dissidências sexogenéricas, polícia, história, memória

*A mis grandes amigas y compañeras de la Comisión Provincial por la Memoria Laura Albañir por compartirme el hallazgo fotográfico de les amorales de 1955, Esteban Soler por su ayuda permanente y su paciencia infinita, Rosario (Charo) Bouilly y Lisandro Benavides por sus lecturas y aportes, Soledad Basterra por acercarme “perlitas” del archivo, siempre atenta y solidaria a mi trabajo, y a Cristián Prieto Carrasco por los años de trabajo compartidos.*

*A Miguel Saguesi, investigador de la Secretaría de DDHH de la provincia de Buenos Aires, por su gran aporte y colaboración en la tarea de reconstruir la estructura de la bonaerense.*

*A mis amigas Judith Piermaría y Valeria Morras por hacer de editoras una y otra vez, por su escucha y aportes.*

*A mis amigas “cacas” Luchi, María, Nela, Canela e Inés por todo el aguante, aliento y consejo constante.*

*Y a Lolita por acompañarme en esta vida.*

*“Todos los valores tradicionales intentan asignar cada sexo a su rol. Al final, todos subyugados, nuevas sexualidades confiscadas, sometidas a la vigilancia policial, normalizadas” (Despentes, 2018, p. 125).*

*La invisibilización de sus historias y sus relatos: invisibilización estructural que hace que estos sujetos ni siquiera figuren como sujetos a desaparecer, lo que produce una negación de su existencia. La negación de su existencia previa a la desaparición en un contexto de violencia política refuerza la invisibilización y negación. No ser ni una silueta en la calle capaz de dar cuenta de que ese cuerpo estuvo entre nosotros. (Solari Paz, 2021, p. 4)*

### Áreas Encargadas y Prácticas Desplegadas

Las disidencias sexo-genéricas sufrieron en la Argentina múltiples y sistemáticas violencias por parte de quienes gobernaban. Cada Legislatura provincial como cada Consejo Deliberante municipal establecía códigos contravencionales, al tiempo que regían de forma paralela los Edictos Policiales, las cuales eran normas dictadas por el Jefe de la Policía que afectaban al conjunto de lxs ciudadanxs. Tales normativas criminalizaban con tipificaciones tan amplias en la descripción de la acción punida o el bien jurídico protegido que permitían incluir cualquier conducta que quedara por fuera de la cisheterosexualidad obligatoria, pudiendo ser detenidxs por vestir con ropas que no se identificara con el estereotipo femenino y/o masculino o hacerse pasar por persona del sexo contrario, por realizar gestos o ademanes que ofendan la decencia pública o realizar actos contrarios a la moral y las buenas costumbres y por prostitución. Para el caso de Buenos Aires, en el archivo figuran

dos códigos: uno, promulgado en 1957<sup>1</sup> que criminalizaba al "amoral", el otro, de 1973 (que funcionó hasta entrado los años 2000) que criminalizaba al "homosexual".

*Código de Faltas-Malvivientes/1957*

Se considera "malvivientes" a los siguientes infractores: ladrones (asaltantes, scrushantes, cuatrerros, etc.); estafadores, contrabandistas, homicidas; terroristas (intimidación pública); corruptores; infractores a la ley nacional 12.331; infractores a la ley de juegos prohibidos 4847 (capitalistas y pasadores); traficantes de alcaloides; curanderos; adivinos; prostitutas; amorales y todo otro tipo de infractor que oportunamente se especificara. Orden del Día Nº 19.774 del 20/12/1957. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa secretaria A y F, Decretos, Leyes y Disposiciones, Legajo Nº 39. Foja 2)

*Código de Faltas-Ley 8.031/73, Art. 68.*

CAPÍTULO III

Contra la moralidad pública y las buenas costumbres.

Prostitución. Art. 68. Será penado con multa de 50 a 150 pesos la prostituta o el homosexual que se ofreciere públicamente, dando ocasión de escándalo o molestando, o produjera escándalo en la casa que habite.

Ofrecimiento de prostitución. Art. 69. Será sancionado con multa de 100 a 250 pesos y arresto de 10 a 30 días: a) El que ofreciere al público relación con prostituta u homosexual. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa secretaria A y F, Decretos, Leyes y Disposiciones, Legajo Nº 266, Foja 17)

La Policía, concebida como una herramienta biopolítica de poder, encargada de normalizar y regularizar las conductas, es una de las herramientas de poder mediante las cuales

la gubernamentalidad interviene para gestionar la vida de las personas. Tiene como misión, entre otras, impedir la subversión de la norma sexo-género dominante a través del ejercicio de prácticas de disciplinamiento, control, vigilancia y represión.

Dentro de la estructura policial bonaerense, las áreas comprometidas para llevar adelante la función policial específica de perseguir y reprimir fueron la Dirección de Seguridad, la Dirección de Investigaciones, la de Inteligencia y Asuntos Judiciales. Sin embargo, las áreas encargadas de llevar un registro de las sexualidades e identidades no normativas en el plano jurisdiccional, regional y provincial fueron la Dirección de Seguridad, la de Investigaciones y la de Asuntos Judiciales.<sup>2</sup> Estas tres áreas tenían encomendada la misión de velar el estricto cumplimiento del registro de la amoralidad en el territorio. Así pues, cuando una persona "amoral" era detenida, las Direcciones mencionadas tenían la obligación de primero registrarle en la jurisdicción, tanto en la Comisaría o Brigada que efectuaba la detención como también en la Comisaría o Brigada en la cual la persona tenía su domicilio registrado; en segundo lugar, debían registrarle en la región, en los archivos de la UR; y, por último, en la provincia, en la Oficina de Moralidad dependiente de la Dirección de Investigaciones<sup>3</sup> que se encargaba de llevar adelante el registro de "amorales" a través de la elaboración de un prontuario:

La Plata, 22 de octubre de 1981

OBJETO: Solicitar antecedentes

Al Jefe de División Expedición Antecedentes Div. Documentos

Solicito a Ud. Quiera tener a bien disponer la remisión de los antecedentes que registren en ese Organismo, las personas que se detallan en planilla adjunta.

1 Período en que surge el área de Inteligencia (quizá haya funcionado otro previamente, que tal vez se encuentre en los archivos de las áreas preexistentes a Inteligencia)

2 Ver el organigrama de la Policía en la Primera Parte del artículo.

3 Imagen 2 de la Primera Parte del artículo.

CITE: DCI ROA N°29. Director General de Inteligencia.

División Exp. Antec. Secc. Expedientes, La Plata, octubre 27 de 1981. . .

En cuanto a XXXX registra los siguientes antecedentes: Con fecha 17 de septiembre de 1974, en General Pueyrredón, “Infracción Artículo 72” de la Ley 8031, Causa N° 29.449/2, se ignora resolución. En la ciudad de Mar del Plata, con fecha 23 de marzo de 1975, “Infracción Artículo 68”, de la ley 8031, causa N° 43.776/2, se ignora resolución. El causante registra Prontuario N° 1.563.572, del Gabinete IG. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa De, E. Religiosas, Legajo N°522. Fojas 12 y 15)

Atento a lo solicitado en forma precedente, cumpla informar a Ud., que: XXXX registra el siguiente antecedente: En la localidad de Don Torcuato con fecha 17 de marzo de 1978, “Infracción al Artículo 68, Ley 8031, de la cual se ignora resolución. El causante registra prontuario R.C. N° 249.576.

División Expedición Antecedentes Sección Expedientes, La Plata, septiembre 28 de 1982. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa De, E. Religiosas, Legajo N°783. Foja 15)

Paralelamente, la Dirección de Asuntos Judiciales debía archivar los prontuarios y enviar una copia a la Corte Suprema de Justicia de Buenos Aires. En el Archivo Histórico de la Corte Suprema de Justicia de Buenos Aires<sup>4</sup> encontró los siguientes prontuarios:

- Habeas Corpus, XXXX, Penal N°1, Año 1979, localidad Mar Del Plata, imputado por art. 68 de 8031 (Prostitución), causa 26243, legajo 81, orden 9.
- Habeas Corpus, XXXX, Penal N°1, Año 1979, localidad Mar Del Plata, imputado por Art. 68 de 8031 (Prostitución), causa 26058, legajo 81, orden 15.
- Habeas Corpus, XXXX, Año 1980, localidad La Plata, art.68 de la ley 8031 (integrante corso), fojas 9,

<sup>4</sup> Este sitio puede ser uno de los lugares donde las disidencias sexo-génericas puedan encontrar documentación (prontuarios) del periodo como prueba de los crímenes del terrorismo de Estado.



Figura 1. Mapa del registro de las disidencias Sexogénericas. Nota. Propia autoría.

paquete 85, orden 34.

- Denuncia, XXXX, Penal N°1, Año 1983, localidad Bahía Blanca, homosexual sufre acoso policial, acusado de violar el art. 68 del Código de Faltas.

Además del registro, todas las comisarias, subcomisarias, destacamentos y brigadas tenían la misión de perseguir y reprimir “amorales” a través de operativos que se llevaban a cabo de manera permanente y cotidiana, así como también de manera programada.

## OPERATIVOS POLICIALES

### 1. PROGRAMADOS

#### b- “OPERATIVO MORALIDAD (SIRENA)”:

Prevención y represión de la prostitución y el proxenetismo, la rufianería y toda otra actividad relacionada con el accionar ilegal de esa naturaleza. Se encuentra previsto en el Código Penal, La ley Nacional N°12331 y el Código de Faltas (Ley 8031) . . . (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajos sin numerar, Legajo s-n89, Caja 3132. Foja 131)

Se anexa a esta orientación el Programa de Actividades Policiales para el año, solo figuran en las tareas que tienen un lapso de ejecución definido y no todas, ya que hubiese sido imposible de graficar aquellas que son rutinarias y permanentes. El Operativo Sol termina, pero continúa el control de las mismas rutas, solo decrece la prioridad.

Este último caso no está graficado, como no lo está la ejecución del Operativo “Piratas del Asfalto” o “Moralidad” o muchos otros que son de ejecución diaria. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, legajos sin numerar, Legajo N° 7)

El operativo anterior refleja fielmente la experiencia relatada por la querellante trans-travesti Valeria del Mar Ramírez en el marco de los crímenes de lesa humanidad perpetrados en el Pozo de Banfield:

Fui detenida en varias oportunidades, siempre era trasladada a la comisaría de Llavallol, a la de Luis Guillón y también por operativos policiales de las Brigadas de Moralidad de Monte Grande y Avellaneda.

(Comunicación personal, en Meyer, 2013, párr. 3)<sup>5</sup>

Estas, según los reglamentos de la época, también debían de tener actualizado, dentro de su ámbito jurisdiccional, los antecedentes de “individuos de dudosa moralidad”. Por otra parte, el Servicio de Calle tenía entre sus misiones:

Art. 39: . . .inspeccionarán la jurisdicción con fines preventivos y/o represivos en materia delictual, contravencional ...

Art. 41:

3. Visitará. . . lugares donde se reúnen personas de dudosa moralidad ...

10. Registrará los operativos ejecutados, en ejecución y programados por la superioridad. Se propondrá al Jefe de la Comisaría la concreción de operativos, acorde al índice delictual jurisdiccional. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajos sin numerar, s-n 339, caja 2710. Fojas 27, 35 y 36)

En cuanto a los asuntos que se debían atender a nivel regional, en cada Unidad Regional (UR), en la oficina de Sala de Situación, se debía de poner en común toda la información de la región. Un reglamento interno muestra cuál era el tipo de información que se necesitaba recabar y registrar en las UR:

<sup>5</sup> Más información puede encontrarse en el siguiente artículo: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-211380-2013-01-08.html>



CUADRO DE TAREAS ENCARADAS POR POLICIA PARA IMPLANTAR UN SISTEMA INTEGRADO DE COMPUTACION Y MICROFILMACION

TAREAS		1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
1	ESTUDIO DE FACTIBILIDAD							
2	EVALUACION Y PUESTA EN MARCHA							
3	REGISTRO DE ARMAS CIVILES CENSO DE 1975							
4	DEPURACION PROYECTUARIOS NO ACTIVOS							
5	CREACION ESTRUCTURA DR/DC (Base de Datos) (Teleprocom.)							
6	CAPTURAS PERSONAS							
7	BUQUEDA AUTOMOTORES							
8	PA FRENTERAL INFORME SEMESTRAL FICHERO ANALITICO							
9	ARMAS							
10	AUTOMOTORES							
11	INFRAESTRUCTURA							
12	CONTRAVENTORES							
13	PUNTEADOS							
14	INDICE NOMINAL							
15	PERSONAL							
16	TESORERIA							
17	COMPRAS							
18	CONTABILIDAD							
19	PRE SUPUESTO							
20	PLANEAMIENTO							
21	ORDENES DIA (Migracion)							
22	INDICE NOMINAL							
23	PERSONAL							
24	TESORERIA							
25	INFRAESTRUCTURA							
26	CAPACITACION							
27	INSTALACIONES							
28	EQUIPAMIENTO							
29	DIPBA							
30	INVESTIGACIONES							
31	MODOS OPERANDI							
32	ASISTANCIA RECURSOS							
33	INTELIGENCIA							
34	ESTADISTICAS							
35	OTROS							

Figura 2. Cuadro de tareas encaradas por la policia para implantar un sistema integrado de computación y microfilmación

ESTADISTICA DELICTIVA AÑO 1979

	1979	%
DELITOS COMETIDOS	31.446	69,83
DELITOS DR. GRAL. SEG	15.933	
ESCLARECIDOS DR. GRAL. INT.	6.128	
PERSONAL DETENIDOS P DELITOS	18.194	

INFRACCIONES	AÑO 1979		
	SEGURIDAD	INFRACCIONES	TOTAL
LEY 20.771 302.845	151	125	276
LEY 8.031	111.173	8882	118.995
LEY 8.895	5.235	1.676	7191
LEY 5.800 MORTO REC ↓	308.636		308.636

MAYOR PORCENTAJE INFRACCIONES

Figura 3. Estadísticas delictivas de 1979

OFICINA DE PERSONAL DE UNIDAD REGIONAL  
SALA DE SITUACIÓN

13º- Registro de infractores a la Ley 8031 (Art. 68 prostitución)

SALA DE SITUACIÓN

4º- Detalle de norma numérica de la cantidad de Detenidos y Contraventores, mes por mes, en la Dependencia y Subordinadas (Pizarrón)

6º- Estadística de Contravenciones, mes por mes, Artículos más frecuentes, discriminados por Leyes Nros. 8.895; 8.031y 5.800. (Pizarra)

12º- Carpetas por cada uno de los Clubes Nocturnos y/o locales similares, conteniendo ficha personal de él o los responsables, y de personas

que se desempeñan en el lugar, agregándose copias de las restricciones y/o procedimientos que se realicen. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajos sin numerar, Legajo s-n89, Caja 3132. Fojas 76 y 83)

Algunas planillas y estadísticas policiales también dan cuenta del registro de las detenciones en la provincia, como lo muestra las Figuras 2 y 3.

La primera de ellas es una planilla de tareas que debía realizar la Policía para implementar un sistema integrado de computación y microfilmación dividida en años. La seleccioné únicamente para mostrar que la Policía efectivamente llevó un registro de contraventores y prontuarios por año (ítem 9 y 10). Si esta documentación estuviera disponible, permitiría profundizar esta línea de investigación. La segunda es una estadística delictiva del año 1979 en la cual figura el mayor porcentaje de infracciones cometidas, entre las que figura la ley 8.031. Este documento corrobora que las áreas encargadas de llevar adelante esa tarea eran la Dirección de Seguridad y la Dirección de Investigaciones, áreas con archivos que hasta el presente continúan cerrados al público en general. Hay otro legajo que refuerza esta idea, en donde la Dirección de Inteligencia necesita conocer sobre el paradero de una persona desaparecida y la Dirección de Investigaciones responde que fue detenida por infringir el artículo 68 del Código Contravencional provincial 8031:

SEÑOR  
DIRECTOR GENERAL DE INVESTIGACIONES  
S/D.

7. FACTOR EXTREMISMO 17-03-80

ASUNTO: Información sobre XXXX

Con relación a la persona de figuración en el epígrafe, empleado en la Sección Química de la Comisión de Energía Atómica de Ezeiza, desaparecido el día 15 ppdo.; a fin de satisfacer requerimiento formulado por un organismo afín, solicito a Ud. quiera tener a bien informar si personal de esa di-

rección general procedió a la detención del nombrado, caso afirmativo causa, de la misma.

Para información de L SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE INTELIGENCIA

Producido por SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE INVESTIGACIONES

Depto. De Operaciones e Icia.

La Plata 18 de Marzo de 1980

Con relación a la desaparición de XXXX, empleado en la Sección de la Comisión de Energía Atómica, informole que el mismo estaba detenido en la Brigada de Morón desde el día 9-3-80 a las 01,30 horas, por infracción al art 68 de la ley 8031 (HOMOSEXUAL), con intervención del Señor Juez de Faltas, se le otorgó la libertad por lo preceptuado en el artículo 112 del citado texto legal, habiéndose hecho efectiva la misma el día 15-03-80 a las 03.00 horas. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo N°15.261, Fojas 3 y 4)

A diferencia de estas áreas policiales, la Dirección de Inteligencia (DIPPBA) tenía otra misión y funcionaba bajo una lógica de trabajo muy diferente al resto del agrupamiento Comando. Era el área encargada de la información en la provincia: no solo debía recolectarla, sino que también debía analizarla (inteligencia) y comunicarla en tiempo y forma. Su rol consistía en buscar información en la calle y producir Inteligencia superior para satisfacer las necesidades y requerimientos del Jefe de Policía y Estado Mayor Policial, así como también al Ejecutivo Provincial, además de representar a la Policía de la provincia de Buenos Aires en la "Comunidad Informativa" colaborando, solicitando e intercambiando información de manera recíproca con otros órganos de Inteligencia, como el Servicio de Inteligencia de Estado (SIDE), el Servicio de Inteligencia Naval (SIN), del Ejército, de la Aeronáutica (SIA), la Gendarmería Nacional, la Prefectura Nacional Marítima y de la Policía Federal, como se observa a continuación.

La Comunidad Informativa es el más alto nivel de

integración de la INTELIGENCIA ESTRATÉGICA NACIONAL. Participan de ella todos los servicios de Informaciones de la Nación y por excepción, el servicio de Informaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires.

Al decir Servicios de Informaciones de la Nación ha entenderse que están incluidos:

- SECRETARÍA DE INFORMACIONES DE ESTADO
- SERVICIO DE INFORMACIONES DEL EJERCITO
- SERVICIO DE INFORMACIONES DE AERONÁUTICA
- SERVICIO DE INTELIGENCIA NAVAL
- COORDINACIÓN FEDERAL
- SERVICIO DE INFORMACIONES DE GENDARMERÍA NACIONAL
- SERVICIO DE INFORMACIONES DE LA PREFECTURA NACIONAL MARÍTIMA

Estas agencias u organismos están asociados por naturaleza común de sus tareas especializadas como así por que comparten un mismo objetivo: la obtención de Información de estado para los PLANES DE DEFENSA NACIONAL.

La naturaleza y significación estratégica de su jurisdicción para tales objetivos, deriva del hecho de ser la Provincia de Buenos Aires el PRIMER ESTADO ARGENTINO, abarcando así mismo zonas altamente industrializadas y el grado de especialización profesional y técnico del SIPBA, a determinado su inclusión en la COMUNIDAD INFORMATIVA.

Los propósitos de trabajo están orientados al intercambio de información e inteligencia especializada, como así a la coordinación respecto a los proyectos de investigación y producción de inteligencia referida a la DEFENSA NACIONAL. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, legajos sin numerar, caja 4110, s-n25)

La DIPPBA registraba a las disidencias sexo-genéricas de una manera diferente que las áreas antes descriptas. La información e inteligencia estaba dividida u organizada

en factores o temas, por ejemplo, policial, extremista, político, educacional, económico, social, gremial y religioso. En cada uno de estos factores, Inteligencia tenía la misión de averiguar información determinada y precisa sobre cada una de las personas que debía a investigar, señalando y registrando sus “peculiaridades”. La fuerza policial consideraba como peculiaridades el comportamiento, los gestos, la forma de vestir, el corte de pelo o peinado, la forma de caminar, de hablar o actitudes que, de una u otra forma, "condicionen su moral y buenas costumbres". Tales características físicas, gestuales y corporales fueron moldeando el prototipo del “amoral”. Los documentos que presento a continuación grafican detalladamente la necesidad de este tipo de información a la hora de hacer inteligencia:

#### ÁREA INTELIGENCIA

##### 1.PRINCIPALES TAREAS REALIZADAS EN EL AÑO 1979

###### 1.Doctrina de Inteligencia Policial

La Policía Provincial cualesquiera fueran sus actividades específicas recurrió permanentemente a la información que no es otra cosa que el conocimiento específico, parcial y localizado sobre personas, hechos, actos, acciones o cosas que se obtiene mirando, viendo, escuchando, personalmente o qué es transmitido de distintas formas, por otras personas y/u organismos. Consideramos que son los policías los que por su vivencia continuada en las actividades públicas adquieren una capacitación natural para obtener ese conocimiento específico de las cosas. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Orden para el funcionamiento de la Policía, 1981)

###### 2º)- REUNIÓN DE LOS ANTECEDENTES DEL INVESTIGADO Y SU ANÁLISIS

Con respecto al investigado, es necesario obtener las siguientes informaciones previas:

g) PECULIARIDADES: Forma de hablar, vestir, cami-



Figura 4. Esquema del tránsito de información en la Policía. Nota. Propia autoría

nar, comportamiento, etc. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajo N°348. Fojas 62 y 63)

#### C- PERSONAS:

-Otras inclinaciones. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajo N°348. Foja 49)

#### 4.2. Pautas a tener en cuenta en la investigación:

Esto nos proporcionará ingresos, medios de vida, forma de vida, actitudes laborales y sociales, amistades, contactos, familiares y todo otro tipo de

relación que de una u otra forma condicionan su moral y buenas costumbres. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajo N° 266. Fojas 36 y 37)

Una manera de averiguar tales "peculiaridades" fue a través de la utilización de códigos cifrados,<sup>6</sup> un tipo de comunicación secreta, en clave, mantenida por la jerarquía Policial, donde figuraban, entre otras cosas, la averiguación de la moralidad de la persona en su casa, en

<sup>6</sup> Su registro es previo a la creación del área de Inteligencia en 1957.

su barrio y en su trabajo, a través de un procedimiento conocido como ambiental (Solari Paz, Prieto-Carrasco, 2017). Otra manera más generalizada, según se observa en los legajos policiales, es el apartado que dice “todo otro dato de interés”, el cual incluía dichas “peculiaridades”. Para brindar una imagen sobre el tipo de registro realizado por esta área, se ven, a continuación, varias respuestas a estas solicitudes, independientemente del factor que investigaba a la persona (factor extremismo, factor religioso, factor estudiantil, etc.). Al mismo tiempo, estas fuentes permiten identificar a los sectores que solicitaban este tipo de información, es decir, los organismos gubernamentales interesados en estas “peculiaridades”, como el Gobierno provincial y otros organismos de inteligencia que integraban la “Comunidad Informativa”:

Llevo a su conocimiento información producida por la Unidad Regional San Nicolás, a través de la cual hace saber lo siguiente: Personal de la Delegación Inteligencia de San Nicolás juntamente con personal de la Delegación La Plata, llevaron a cabo una investigación del ciudadano XXXX quien habría sido anónimamente denunciado como elemento subversivo y/o autotitulado Agente del SIDE. . . apodado “El Egipcio”, de nacionalidad argentina, de 34 años de edad, clase 1946, hijo de XXXX y XXXX y nacido en Tigre, Pcia. de Buenos Aires, era una persona de modales muy afeminados introvertido y estar por sus compañías, se denunciaba a ojos vista, ser homosexual. . . siendo interrogados individualmente, haciendo los causantes un extenso relato desde que se conocieron. . . A través de la indagación práctica se estableció fehacientemente la homosexualidad de XXXX quien reconoció sin ningún tipo de dudas su relación “matrimonial” con XXXX. Dirección General de Seguridad, 12 de enero de 1981. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo Nº16.853. Fojas 2 y 11)

Es de público conocimiento en esta jurisdicción que es de baja condición moral dado que se dedi-

ca a prácticas homosexuales. . . Al igual que el antes mencionado, el causante se dedica también a practica homosexuales. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo Nº17.452, Foja 2)

Este legajo aporta un dato extra porque permite ver quién podía mandar a investigar a una persona. Si bien el documento plantea que se trata de una denuncia anónima los párrafos siguientes demuestran lo contrario cuando afirman que “esa enigmática personalidad del investigado es lo que mueve a sospecha de la autoridad Comunal”.

Asunto: ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ACTORES

[...]

c) Todo otro dato que estime de interés consignar.

[...]

30 de agosto de 1977.

[...]

4.-ANTECEDENTE DE XXXX

[...]

-Según una cuñada del causante, al poco tiempo de su matrimonio, debió separarse por tendencias homosexuales, poniéndose en tratamiento con analistas para ver si lo podían “corregir”. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo Nº9.556, Fojas 2 y 9)

Provincia de Buenos Aires

Gobernación

Secretaría de informaciones

Dirección de Informaciones

Para el señor: JEFE DE POLICÍA (DIPBA)

Del Director de Informaciones de la Gobernación.

La Plata 4 de agosto de 1976

OBJETO: SOLICITAR ANTECEDENTES Y AMBIENTAL: Tengo el agrado de dirigirme a Ud. Solicitándole tenga a bien disponer se remitan a esta Dirección, los antecedentes generales e ideológicos y un estudio ambiental y moral de: XXXX.”

“11/10/76

ASUNTO: SOLICITAR INFORMACIÓN CON CARÁCTER DE URGENTE.-

Cumplo en llevar a conocimiento del Señor Director de Informaciones, con referencia al requerimiento de origen, lo siguiente:

[...] el causante fue retirado del cargo en virtud de que sus antecedentes personales, carecen de los méritos necesarios para tal cargo y por considerárselo un individuo homosexual, situación esta última que es de público conocimiento en el partido de Esteban Echeverría. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo N°17.355. Fojas 2 y 6)

Estrictamente secreto y confidencial

Presidencia de la Nación Argentina  
Secretaría de Inteligencia de Estado

La Plata, 24 de diciembre de 1980

Al Señor Director de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires.

S. /D.

De mi mayor consideración: En virtud de haber recibido una orden de la Superioridad en el sentido de realizar un operativo en jurisdicción de la Regional San Nicolás (ciudad de Pergamino), que debe ser ejecutado en forma coordinado con esa Policía, solicito del señor Jefe tenga a bien disponer de lo necesario para que la delegación de esa dirección de Inteligencia en la zona colabore con los agentes de este Organismo los días 29 y 30 del corriente. Sin otro particular saludo al Señor Director muy atentamente.

Jefe Delegación SIDE La Plata

Río Santiago 13 de julio de 1976

PARTE DE INFORMACIÓN Estrictamente secreto y confidencial

PARA:

1.- AL SEÑOR DIRECTOR DE INTELIGENCIA DE LA

POLICÍA DE LA PROV. BS. AS.

2.- AL SEÑOR DELEGADO DE LA POLICÍA FEDERAL LA PLATA

3.- AL SEÑOR JEFE DE INTELIGENCIA DEL DESTACAMENTO 101-LA PLATA

4.- SEÑOR JEFE DE INTELIGENCIA AL SEÑOR JEFE DEL REGIMIENTO DE INFANTERÍA NÚMERO 7-LA PLATA. . .

Se tiene conocimiento de la siguiente información:

4.-Que el mencionado XXXX, de estatura baja, morrocho, de cabello crespo entrecano, quien usa anteojos, de aspecto simiesco, amanerado, melifono, parece ser un reconocido extremista según distintas personas que no ocultan conocer sus actividades subversivas, entre ellos figura el Concesionario del Golf Club de Ranelagh. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo N°5.903, Fojas 1 y 2)

Se sabe asimismo que XXXX homosexual, pero su aparente carácter (forma de hablar, gestos, vestimenta, arreglo personal) no lo demuestra en forma evidente. . . (Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo N° 12.603. Fojas 5 y 6)

SEÑOR DIRECTOR GENERAL

Estos son los antecedentes y referencias que he logrado reunir hasta el momento. Efectivamente el hombre se encuentra veraneando en Villa Gesell. . .

XXXX demuestra una clara inclinación proyanqui, pero además le surge una permanente preocupación de ser sindicado como marxista o izquierdista, aunque su único interés es el de contratar la actuación de artistas taquilleros en un evidente propósito de orden económico, desconociendo en muchos casos la ideología o actividad política de alguno de sus contratados. Con relación a su posible homosexualidad no se lograron indicios o referencias que permitan tenerlo como tal, sino por el contrario se lo conoce como individuo que procura

permanentemente la conquista del sexo opuesto, a pesar de que sus condiciones físicas no lo favorecen. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo Nº 12.603. Fojas 5 y 6)

Nombre de guerra: “XXXX” o “XXXX”

Nombre legal: XXXX

Nacionalidad: Argentina

Descripción física: 1,75 mts. aproximadamente, gordo, cabello castaño claro, tez blanca, ojos celestes, usa anteojos de aumento, nariz grande, suele usar bigotes, es amanerado para caminar.

Edad: 30 años aproximadamente. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo Nº 7.292. Foja 32)

Es de conocimiento, por parte de las autoridades actuales, que XXXX, organiza reuniones en su domicilio particular, sabiéndose también que es homosexual y que una hermana de éste, ex-profesora del Instituto Santa Rosa- es una conocida lesbiana. . .

09/05/79. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa A, Estudiantil, La Plata, Legajo Nº 242)

Para: Destacamento de Inteligencia Militar 101 La Plata.-

R.I. 7 “Coronel Conde” La Plata- DIPBA- Policía Federal Delegación La Plata.-

De: Jefe de Inteligencia de la FUERTARCINCO.-

Se tiene conocimiento de:

1º) En el *cabaret* “LA BEBA” que funciona en Diagonal 79 esquina 2 de La Plata, cuyo dueño sería el hijo del ex-senador XXXX, se trafica con drogas, se practica la prostitución y se realizan actos “travestis”.

2º) Río Santiago, 28 de junio de 1976

Es de conocimiento, por parte de las autoridades actuales, que XXXX, organiza reuniones en su domicilio particular, sabiéndose también que es ho-

mossexual y que una hermana de éste, ex profesora del Instituto XXXX- es una conocida lesbiana.-(...) DGIPBA, Delegación La Plata 0905/79 A.1. (CPM, Fondo Documental DIEPPBA, Mesa A, Factor Estudiantil, Legajo Nº242, Foja 12)

RESULTADO: -De la investigación realizada, en el Dpto. “G.”, piso 12, de la calle Emilio Mitre 435, de Capital Federal, se constató lo siguiente.

. . . en dicho departamento, suelen pernoctar mujeres jóvenes, la mayoría de las veces, se supone por la invitación única, que lo es la Sta XXXX, otras veces lo hacen hombres y en otras oportunidades, parejas, los que se quedan poco tiempo, a lo sumo dos o tres días.

Algunos vecinos del lugar, sospechan que se trata de un departamento de citas, que ofrece la inquilina a sus amigos, otros intuyen, que por la gran cantidad de mujeres que suelen pasar días en el lugar, que la Sta. XXXX, es de conducta “lesbiana”, y hay, quienes suponen que son compañeros de estudios, y que estudian en grupos con la misma. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, Legajo Nº 7.078. Foja 7)

A continuación, presento una serie de legajos seleccionados que tienen como finalidad dar un pantallazo sobre el tipo de tareas que realizaba la DIPPBA, su alcance en el territorio y, al mismo tiempo, conocer más en detalle la información que manejaba.

La primera selección se refiere una serie de legajos del Factor Religioso, cuya documentación contiene un análisis pormenorizado de una organización pseudorreligiosa, que incluye, entre otras cosas, la opinión formada por la Policía respecto de la secta (a partir del señalamiento de sus supuestos fundamentos, objetivos, estructura, alcance, encuadramiento legal de la organización, etc.), operativos de detención de varios integrantes de la secta realizados en conjunto con otras FFSS —Policía Federal—, así como también conclusiones de la DIPPBA sobre la secta

junto con una propuesta a la Jefatura para contrarrestar tal situación. Sobre la primera cuestión, la Institución Policial cristaliza su posicionamiento político bajo la comprensión de familia cis-heterosexual cristiana como la base de la defensa nacional. Cuando la inteligencia alude al “encuadramiento legal” y su “finalidad”, menciona que las ideas religiosas no deben atentar contra “la moral o las buenas costumbres”, así como tampoco deben “anular a la persona de su vida, separándoles de su familia, la patria y las tradiciones”. En cuanto a los operativos de detención, a continuación, transcribo parte de la lista de detenidxs que figuran en el legajo-quienes registran algunas de las “peculiaridades” que mencioné anteriormente. La lista da cuenta del control, la vigilancia y represión a personas con sexualidades y géneros disidentes:

LA PLATA (Nómina de detenidos en procedimiento realizado por la Delegación La Plata de la Policía Federal Argentina, el 21/2/78 en la propiedad sita en calle 505 entre 11 y 12 de la localidad de Manuel. B. Gonnet)

XXXX: argentino, soltero, 33 años de edad. Docente. Domiciliado en calle 12 nro. 435, La Plata. Se desempeña como profesor de Historia en un Colegio católico de esta ciudad. Homosexual. Vivió en pareja con XXXX. Se desempeñó en la secta, como coordinador de reuniones. En 1978 la Delegación La Plata de la Policía Federal realizó un procedimiento en el precitado domicilio.

XXXX: se ignora apellido. Estuvo en Europa en 1978. Homosexual y drogadicto. Solía reunirse en el Parque Saavedra de La Plata en compañía de sujetos jóvenes, participando de fumatas de marihuana.

XXXX: se ignora apellido. Drogadicto. Homosexual. Casado. Tres hijos. Viajo por Europa y EE. UU., regresando totalmente frustrado. Actualmente reside en Manuel B. Gonnet. Mantuvo relaciones íntimas con un individuo del mismo sexo, resolviendo finalmente radicarse en Brasil. Posteriormente re-

greso al país.

XXXX: se ignora real identidad. Homosexual. Drogadicto. Estudiante de psicología en la Facultad de Humanidades y Cs de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Argentino. De 28 años de edad. Sus padres se domicilian en la ciudad de Berisso. El causante vive en la casa de XXXX en la localidad de Pepinas, vende artículos varios en la vía pública.

XXXX: no es residente. Argentina. De 30 años de edad. Soltera. Vive en Capital Federal y trabaja en los tribunales de calle e/47 y 48 de La Plata. Lesbiana, viviendo en compañía de XXXX, actriz, trabajando esta última en el Teatro San Martín de Bs. As.. Llegaron a la Misión por cuanto según propias declaraciones en otros ambientes se sentían desplazadas. Fueron conectadas por otra pareja de lesbianas, quienes resultan ser XXXX y otra mujer conocida bajo el seudónimo de BETY. Residen en La Plata en un edificio de Departamentos de las calles 43 e/1 y 2; dedicándose a trabajos manuales varios que luego comercian.

Por último, esta documentación también permite conocer algunas de las facultades detentadas tanto por el área de Inteligencia en particular, como de la Policía en general. En cuanto a la DIPPBA, puedo ver que después de hacer inteligencia, es decir, después de analizar toda la información recabada y llegar a una conclusión sobre la secta, esta tiene la facultad de postular una línea de acción a la Jefatura Policial para frenar la subversión de la norma. En este caso propuso que se encaren “tareas de orden preventivo y punitivo”.

Sobre la Policía provincial, en tanto tal, las fuentes dejan ver la vinculación e interacción de la institución Policial con otras tecnologías de control: instituciones de salud, medios de comunicación e instituciones legales y judiciales. En lo que se refiere a salud pública, la DIPPBA propone a la Jefatura que Salud se haga cargo de la rehabilita-



ción de personas sexo genero disidentes<sup>7</sup> por medio de “la implementación de un programa de asistencia instrumentado y coordinado en el área dedicada a la salud, dirigido a una efectiva identificación de aquellos individuos (preferentemente estudiantes) con alteraciones y distorsiones en su personalidad, procurando acercar medidas de orden terapéutico que permitan que el elemento enfermo sea recuperado para el medio social normal”.

En relación con la incidencia de la Policía sobre la opinión pública subrayo el momento en el que la DIPPBA propone que tal iniciativa este apoyada por una “acción psicológica a través de los medios masivos de comunicación” para “contrarrestar la capacidad de captación” de este tipo de organizaciones. Y, en lo referido a las instituciones legales y judiciales, cuando impone “la necesidad de contar con una regulación de orden legal, claramente establecida, implementada dentro de la normativa de la Ley 8031, que contemple la aplicación de sanciones no punitivas, con arresto no redimible por multa para provocar un desaliento efectivo en el accionar de sus miembros” (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa De, Religioso, Legajo N°2.791, Tomo II, Fojas 18, 26-31, 122 y 154).

De esta serie de legajos, el último dato que quiero destacar, es que para la Policía la homosexualidad era un delito, aunque no estuviera tipificada en el Código Contravenacional 8.031, pues solo se consideraba delito la prostitución, la venta de sexo, heterosexual y homosexual. El legajo es de 1979 y recoge información de la secta en términos regionales (UR La Plata). En un fragmento de un cuestionario figura lo siguiente:

h)- Se han logrado detectar aspectos netamente delictivos?

Efectivamente, se ha narrado que se hallan incur-

sos en los delitos de: contrabando, uso de estupefacientes, violación de mujeres, homosexualismo, inculcación de ideas disgregantes, sobre política, religión, y aspectos sociales”. (Mesa De, Entidades Religiosas, Panorama religioso-La Plata, Legajo N|1662, foja 43)

La segunda selección tiene como finalidad poder pensar en el alcance y despliegue de las prácticas de disciplinamiento, vigilancia, control y represión a las disidencias sexo genéricas en el territorio provincial y su replique a nivel nacional. Es importante saber que el área de la Policía encargada de la búsqueda de información y hacer inteligencia en la provincia era la DIPPBA. Una de sus funciones y misiones era la de colaborar, solicitar e intercambiar información de manera recíproca con otros organismos de Inteligencia Nacional, por ser parte integrante de “Comunidad Informativa”.

Teniendo lo anterior en cuenta, realicé una selección documental que da cuenta de la producción de información y el intercambio de esta entre varias Fuerzas de Seguridad con la finalidad de neutralizar “la existencia de una red de espionaje integrada por homosexuales”. El material contiene un alto contenido descriptivo de entornos íntimos, sociales y laborales; un registro fotográfico, así como también, un listado de homosexuales.

Dentro del archivo DIPPBA hallé inteligencia producida por la Delegación de Inteligencia de Bahía Blanca, por Policía Federal Argentina, mientras que en el archivo de informaciones de Prefectura Zona Marítima Atlántico Norte encontré inteligencia producida por ella misma, por SIDE y DIPPBA.

La primera inteligencia que presento pertenece a DIPPBA y contiene, entre todo el material, información producida por Policía Federal. Esta es la única documentación dentro de esta investigación que no se ajusta al periodo 1976-1983, pues tiene fecha de 1984. Son varios los mo-

<sup>7</sup> Dato importantísimo para tener en cuenta sobre los posibles destinos de las disidencias sexo genéricas una vez detenidxs. Hay registros de detenciones en comisarías, brigadas, penales, institutos de menores, instituciones religiosas. Esta fuente nos hace pensar en la posibilidad de encierro en instituciones psiquiátricas.

tivos por los cuales decidí incluirla: es la más rica en cuanto a detalle; comparte la misma hipótesis que el resto de las Fuerzas de Seguridad y, al mismo tiempo, muestra la circulación de información dentro de la Comunidad Informativa.

La documentación en su conjunto intenta dar cuenta de la existencia de una red de espionaje homosexual. En ella, se pueden ver varias listas de personas allegadas a un funcionario que está siendo investigado por su condición sexo genero disidente, donde figuran supuestas amistades del Club, hasta homosexuales con los que mantiene vínculo.

A continuación, presento la Inteligencia producida por DIPPBA:

1.3): *[el funcionario]* DE BAHÍA BLANCA: XXXX  
[...] Algunas fuentes lo indican como un probable pederasta.

1.4): PERSONAL QUE DESARROLLA TAREAS EN [la institución]

1)- El causante en su trato con el *[el funcionario]* demuestra que efectivamente existiría una relación de índole afectiva entre ambos. CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Ds, Varios, N°20.663.

XXXX de nacionalidad chilena, traído por el *[funcionario]* a Bahía Blanca, homosexual, realiza pocas tareas en *[la institución]* y vivía en la dirección XXXX, donde frecuentemente concurría el *[funcionario]*. El lugar de referencia se encontraba escasos de mobiliarios, había un colchón de dos plazas y gran cantidad de bebidas alcohólicas. La presencia de este elemento habría sido cuestionada por el *[funcionario]* General chileno. El individuo tiene una ostentosa personalidad femenina. . . . Aparentemente su accionar sería similar a la anterior gestión cumplida por el *[funcionario]* chileno que cumplió funciones en Bahía Blanca en el año 1976

cuando había establecido una “Red de Informantes” de nacionalidad argentina y de predisposición homosexual. . . . Una circunstancia que causa especial interés de análisis es el hecho de que todos los *[funcionarios]* que han pasado por Bahía Blanca son considerados pederastas activos y pasivos que buscan nutrir su vida sentimental con otros homosexuales

FOTO PERTENECIENTE AL *[funcionario]* Y EMPLEADOS DEL *[la institución]* DE CHILE EN BAHÍA BLANCA-.

1: *[funcionario]* DE CHILE XXXX

2: XXXX- EMPLEADO HOMOSEXUAL-

3: EMPLEADO *[la institución]*

En la fotografía se observa a (1) XXXX, conocido homosexual y barman del hotel AUSTRAL, al (2) *[funcionario]* de la República de Chile en Bahía Blanca, XXXX y a (3) XXXX colaborador del *[funcionario]*. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa CICA, N°22)

El siguiente material posee contenido de inteligencia producida por Policía Federal Argentina y se encuentra incluido en la Inteligencia DIPPBA:

ASUNTO: “ACTIVIDADES QUE DESPLIEGA EL *[funcionario]* DE CHILE EN BAHÍA BLANCA”

De lo averiguado por el personal de la P.F.A. se desprende que *[el funcionario]* divide sus actividades en tres puntos, perfectamente delimitados entre sí, a saber: diplomático, social y privado. Es su intención que ninguno de estos tres factores se sobreponga, aunque conseguirlo se le convierte en una ardua tarea.

En lo que hace a su entorno privado han sido denodados sus esfuerzos para mantener su vida particular entre sombras, los que, sin embargo, no le han dado positivos resultados. De una educación y cultura más que media, el estudio de su perso-

na deja entrever que es poseedor de una marcada tendencia hacia la homosexualidad. Nunca se lo ha visto acompañado de mujer alguna (a excepción de su madre), aunque el mismo se encarga de esparcir la versión de que próximamente contraería enlace con una señorita residente en Chile, circunstancia que nunca se produjo. Lo que es un hecho constatado es que se rodea de jovencitos de afeminados ademanes, con vasto accionar dentro del submundo “gay” u homosexual bahiense. Además, pudo detectarse que recibe periódicamente correspondencia desde la República de Chile, remitida por una persona de presunto sexo masculino que refrenda con el nombre de “Julio Cesar” y que siempre hace alusión a los gratos momentos pasados juntos, a la necesidad que tiene de su persona y despidiéndose con un invariable “quien te ama con locura”.

Su pasión por lo pornoerótico y lo pornográfico lo han llevado a adquirir artículos [...]

Además, mantiene un departamento que sería su “refugio privado” y el sitio donde se organiza reuniones de carácter íntimo con sus amistades homosexuales. De tales amistades pueden nombrarse a XXXX chileno por nacimiento y homosexual por convicción, empleado del [la institución], de funciones algo confusas, como ser la pareja de (¿hombre-mujer?), del [funcionario][...] Durante un tiempo, y luego de haber llegado a una separación afectiva con el [funcionario], XXXX estuvo conviviendo con XXXX bailarín de Ballet del Sur, de bahía Blanca, de pintoresco aspecto. Además, de XXXX se sabe que el [funcionario] le traía, de sus constantes viajes al exterior, costosos regalos, consistentes en pulseras de oro, otras preseas, prendas de vestir, perfumes, etc.

A XXXX se le conoce una novia, señorita de muy buena posición económica, procedente de la ciudad de Esquel circunstancia que no impide pensar que podría estar implicado en las andanzas eróticas

del [funcionario]. Se cree que es heterosexual o en su defecto pseudo-homosexual, pues es sabido que han intervenido en orgias en las que siempre faltaban mujeres.

Las dos personas antes nombradas, XXXX y XXXX, son quienes integran el personal del [la institución] y por lo tanto se hallan en estrecha relación con XXXX. Sin embargo, han un número mayor de personas que acompañan al [funcionario] en sus correrías sexuales. De las mismas pueden nombrarse: XXXX; XXXX; XXXX; XXXX, más conocido por “Sergio do Brasil”; XXXX; XXXX. . . Por último, el “amigo” más importante del [funcionario], quien es su actual pareja. Hasta ahora ha demostrado ser la pareja más estable y duradera. De él se sabe que es nacido en San Juan el 24 de marzo de 1962; que trabajó o fue propietario de una peluquería de damas en calle Junín nro. 144 de Capital Federal y que su relación con el [funcionario] proviene de su amistad con un homosexual porteño.

Estiman funcionarios que realizan la investigación que los nombrados homosexuales conformarían una red de espionaje de la cual se vale el [funcionario]. (CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa CICIA, N°22)

Por otro lado, están los legajos con Inteligencia producida por Prefectura Zona Marítima Atlántico Norte en donde encontramos información intercambiada por Inteligencia de Prefectura, de SIDE y DIPPBA. La documentación de Prefectura muestra la criminalización de “lesbianas” y “homosexuales”<sup>8</sup> y el control y la vigilancia de la sexualidad y la identidad de género de algunas personas:

ANTECEDENTES DE:

Apellido y Nombre:

Documento de Identidad:

Lugar y fecha de nacimiento: Bahía Blanca- 27-04-

8 CPM-Fondo Prefectura Naval Argentina Zona del Atlántico Norte, Carpetas Temáticas, Sin Número, foja 129.

25

Domicilio:

Padre: \_\_\_\_\_ Madre:

Cónyuge:

REGISTRA:

20-01-78 Se tiene conocimiento que el causante, [funcionario] de Dinamarca y Agente Marítimo en la ciudad de Bahía Blanca, sería homosexual.

Su esposa se desempeña como directora del Laboratorio . . .

Entre los amigos que frecuenta el Sr. XXXX se encuentra el [funcionario] Chileno, conocido homosexual. . . y considerando sus amistades, sus inclinaciones homosexuales y la capacidad potencial de obtención de información de su esposa, estas actitudes hacen dudar de su proceder.

-Enero de 1982-

Información: RED DE ESPIONAJE CHILENA, que alcanzaría la ciudad de Bahía Blanca con Viedma (Pcia. De Río Negro), la cabeza de la misma sería el [funcionario] General de Chile en esta ciudad, XXXX con 10/15 informantes a sus órdenes, la mayoría de ellos de nacionalidad argentina

PARTICULARIDAD DE LA RED: los contactos se efectuarían a nivel personal, la mayoría de las veces, aprovechando el automóvil oficial del [funcionario]. La mayoría de los integrantes de la organización serían homosexuales, incluidos el [funcionario] General, lo que es aprovechado por este, a nivel de debilidad humana. CPM-Fondo Prefectura Naval Argentina Zona del Atlántico Norte, X año 1982, Carpeta 124. Fojas 383 y 385.

XXXX chileno, probablemente, enviado por el Ministerio de Defensa de Chile a [la institución] de Bahía Blanca. Habría arribado a la ciudad de Buenos Aires el 06-02-82, y a Bahía Blanca, arribado el 07-02-82, procurándose actualizar su situación migratoria. Se domicilia en una finca ubicada en calle XXXX, TE de Bahía Blanca. La propietaria de la mencionada finca es la señora XXXX. El causante, en su

trato con el [funcionario], demuestra que efectivamente, existiría una relación de índole afectiva entre ambos, sin embargo, en oportunidades trata al [funcionario] con desdén y deja una amenaza implícita cuando este último le niega algunos favores. (CPM-Fondo Prefectura Naval Argentina Zona del Atlántico Norte, carpeta 38. Foja 14)

Para finalizar, me interesa destacar cierta documentación: las fichas de identidad de personas producidas por Prefectura. Todas ellas presentan un sello en tinta roja que dice "FICHADO".

52 años aproximadamente, soltero, domiciliado en. . . de Bahía Blanca

Actividad: decorador

LE:

- Considerado homosexual, muy amigo del [funcionario].

- Practica esquí en zona de Esquel. Sería posible "correo" entre XXXX y XXXX ([funcionario] de Esquel).

- Entra y sale periódicamente del territorio chileno. Cuenta en Bahía Blanca con muchas amistades, homosexuales en su gran mayoría.

- Vinculado a la UNS por la obra de la estatua de la Lola Mora.

- Le facilita al [funcionario] estadísticas de distinto orden que les obtiene a través de sus amistades.

- En Chile mantendría estrecha amistad con XXXX (ex [funcionario] de B.B., actualmente en la [institución] de Chile).

- Integrante del coro de la U.N.S.

APELLIDO Y NOMBRE: XXXX

NACIONALIDAD: Argentino

NACIÓ: 17-MAY-1953 En San Cayetano Prov. Bs. As.

D.N.I.: \_\_\_\_\_ C.I.P.B.A.:

DOMICILIO EVENTUAL:..... Bahía Blanca.

PADRE:

MADRE:

OCUPACIÓN: Estudiante de la Carrera de Contador Público Nacional en la U.N.S.-Legajo N°

TRABAJA: Como Administrativo en [la institución].

- Esta considerado como HOMOSEXUAL”.

“APELLIDO Y NOMBRE:

NACIONALIDAD: Argentina

NACIÓ: 2-MAR-1945 en B. Blanca-

L.E.:

DOMICILIO:

PADRE:

MADRE:

HERMANOS:

OCUPACION: ayudante Docencia en el Dpto. de Ciencias Sociales. Tiene título de Profesor de Filosofía y Letras otorgado por la UNS.

IDIOMAS:

-El causante, juntamente con el [funcionario] se reunía en un atelier de la calle XXXX donde efectúan espectáculos de desnudo (24 de abril de 1978)

-está registrado en DIPBA de Bahía Blanca, como HOMOSEXUAL, vinculado al grupo de HOMOSEXUALES, entre los que se encontraría XXXX (Relacionado con el [funcionario]). (CPM-Fondo Prefectura Naval Argentina Zona del Atlántico Norte, Carpetas Temáticas, Número 124, Foja 407)

Esta documentación muestra, entre otras cosas, que la información sobre las peculiaridades de las personas no fue exclusiva de la Policía Bonaerense, sino que es una característica que se replica en varias Fuerzas de Seguridad. Tal observación permite reafirmar la teoría sobre el alto grado de importancia que tuvo conocer la orientación sexual e identidad de género de las personas tanto para la Policía Bonaerense y el Gobierno Provincial como para el Estado Nacional y sus Fuerzas Armadas y Policías Nacionales (Federal y Prefectura, en este caso)<sup>9</sup> operan-

do a través de sus organismos de inteligencia (Solari Paz, 2019).

Al mismo tiempo, me quiero detener en algunas cuestiones referidas a las fichas presentadas anteriormente que fueron confeccionadas por Prefectura Zona Marítima Atlántico Norte. Una de ellas se refiere a la fuente que utiliza Prefectura para determinar la homosexualidad de la persona que investiga. Ella se basa en un registro efectuado por la Unidad Regional de Bahía Blanca de la Policía Bonaerense “está registrado en DIPBA de Bahía Blanca, como homosexual”. Tal dato confirma lo que he venido diciendo sobre el registro que debía llevar adelante la Policía de la provincia de Buenos Aires de las disidencias sexo genéricas en la jurisdicción, en la región y en la provincia.

En este caso se ve que la información proviene del registro producido por la Unidad Regional, espacio donde se debía sociabilizar toda la información recabada de la jurisdicción por las áreas Seguridad, Investigaciones e Inteligencia. Por lo tanto, ese dato proviene del Archivo de la UR de Bahía Blanca. De ahí sale el registro que menciona Prefectura. Otra cuestión, que a mi criterio es la más relevante e impactante de todas, es que la persona que figura en la tercera ficha citada sufrió persecución, secuestro, detención, torturas y crímenes sexuales por su identidad sexo-genérica disidente el 21 de diciembre de 1978, según consta en su declaración ante la justicia en 1984, en la Cámara Federal de Apelaciones Bahía Blanca.<sup>10</sup> Declaración que posibilita conocer la existencia de modalidades de torturas específicas en función de las prácticas sexuales o expresión de género.

DECLARACION DE XXXX

LE:

<sup>10</sup> Ésta posiblemente haya sido una de las tantas declaraciones que quedaron afuera del “NUNCA MAS”, una de las 400 personas que, según el testimonio del Rabino Maryal Meyer (integrante de la CONADEP-Comisión Nacional para la Desaparición de Personas-), fueron desplazadas por presión de la Iglesia Católica en 1985, según palabras de Carlos Jáuregui, primer presidente de la CHA y máximo referente del activismo gay en la Argentina.

<sup>9</sup> Las Policías Nacionales son Prefectura, Gendarmería, Policía Federal y Policía de Tierra del Fuego.

Fecha de nacimiento: 2 de marzo de 1945 (Bahía Blanca)

Domicilio actual: Thompson 94, piso 11, dep. 1, 8000 Bahía Blanca.

Profesor y Licenciado en Letras, ...

El 21 de diciembre de 1978, 1.15 horas, al regresar de una cena en Homenaje del Director saliente de la Sinfónica, recibo la “vista” de un grupo militar-policial armado con itakas y pistolas. Estaban en mi departamento la señora XXXX y su esposo, señor XXXX (músicos compañeros que habían compartido la recepción) más los señores XXXX y XXXX, músicos también pero que no participaron de la cena. Luego de exigirse la documentación de mis visitantes, éstos son evacuados del departamento. Inmediatamente penetra un grupo de civil [Realizan un allanamiento]

Soy conducido (esposado) hasta un automóvil policial y de allí a la Brigada de Investigaciones. Me alojan en una celda. Cuando me sacan para fotografiarme, se me pregunta si soy chileno. Recién entonces descubro las razones que motivaron el operativo: mi amistad con la familia XXXX cuyo jefe, señor XXXX, era el [funcionario] de Chile en Bahía Blanca. . . Me esposan a otro individuo y, en automóvil policial, nos conducen al campo, donde sufrimos un simulacro de fusilamiento. De allí hasta la cárcel de Villa Flores, Pabellón Militar. . . La tarde del 24 de diciembre comienza mi primera tortura, dentro de los mismos recintos carcelarios: dos picanas eléctricas al mismo tiempo bajo estricta vigilancia de un presunto “doctor”. Los torturadores se arrojan títulos forenses: juez, fiscal, abogado defensor, etc. Cuando me desmayo recurren al agua con azúcar, fuman y comen para recomenzar su labor. Al fin de la sesión se muestran afectuosos y, vendado siempre, me ponen en las manos un muñequito para que lo acaricie.

Uno de quienes aplican la picana es mi vecino del

séptimo piso, que me hace preguntas irónicas sobre “los muchachos que viven abajo”. Los torturadores se excitan sexualmente y –creo- eyaculan durante los momentos de mayor intensidad (en una oportunidad ruedo con la silla donde estoy atado y ellos se abalanzan al piso jadeando y musitando frases incomprensibles de absoluto contenido sexual). Esta sesión se repite sin variantes la tarde del 31 de diciembre. Ambas sesiones de tortura me permiten la siguiente valuación: A) Ausencia de un interrogatorio coherente. Por lo visto, los torturadores no aguardan grandes confesiones ni descubrimientos. B) debe denunciarse un complot o cadena de espionaje en la que yo debo figurar como uno de los protagonistas. . . puedo leer el cartel de mi puerta: “XXXX, D.A.M.” Es decir, a disposición de autoridades militares, no del Poder Ejecutivo. Luego de las dos sesiones de tortura se suceden cinco interrogatorios interminables. Por la caída del sol sobre el muro de la celda, supongo que duraban (cada uno) aproximadamente cuatro horas [...] De allí deduzco: a) se me exige la reconstrucción de situaciones pasadas: reuniones y conversaciones. Insisten en ...(ILEGIBLE)... Como durante las torturas, debo relatar el presunto alcoholismo, drogadicción, infidelidades y costumbres homosexuales del [funcionario] chileno.

Cuando mi cuñada retira de la cárcel la Biblia que jamás se me entregó, un oficial le dice muy jocoso “¿para qué quiere biblias? Si ya estará preparando otra fiesta negra”. Al día siguiente descubro la razón de tales palabras: según rumor procedente del Regimiento Quinto, fui tomado prisionero en una orgia novelesca donde hasta el mismo [funcionario] vestía de mujer. La mejor manera de ocultar la ilegalidad era, sin duda, tomar como víctima a un grupo de amoraes. Concepción muy acorde con el momento y las características del mundillo

provinciano. (Cámara Federal de Apelaciones Bahía Blanca, Causa N° 109(20) CFABB, Leg.1628. Fojas 65/70)

Este testimonio pone en tensión la afirmación realizada por Joaquín Insausti (2015) en su artículo "Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina" cuando hace una comparación entre los circuitos que seguían los detenidos contravencionales y los detenidos políticos eran muy diferentes. En este caso, el testimonio judicial, como fuente en sí misma, permite advertir ciertas particularidades que ponen luz frente a generalizaciones tan categóricas.

Hasta aquí, he mencionado las prácticas de control, vigilancia y represión de las Direcciones en el orden jurisdiccional, regional y provincial. Sin embargo, aún me falta hablar de la Jefatura Policial. Para referirme a ésta voy a presentar un "Pedido de Captura" emitido por el Señor Juez de Faltas, que es nada más y nada menos que el mismísimo Jefe de la Policía. Es el jefe de esta estructura provincial quien pide que se capture a determinadas personas por infringir el Art. 68 del Código de Faltas: "Suplemento de Captura ordenados por el Señor Juez de Faltas por infracción al Decreto Ley 8031/73". Un dato importantísimo es que en esta fuente la Policía de Buenos Aires se reconoce como administradora de justicia no solo en el periodo de 1982, fecha del legajo, sino que lo viene haciendo desde las dos primeras etapas del Proceso (¿de Reorganización Nacional?). El legajo posee una lista de personas, con nombres masculinos y femeninos, que infringieron el artículo 68 de la Ley 8.031, del Código de Faltas o Contravencional.

Siendo constante la evolución jurisdiccional y adaptación que permanentemente registra la administración de Justicia en materia contravencional, y a los efectos de que en las dos primeras etapas del Proceso esta Repartición, por resultar

legitimada para actuar, no quede marginada de la eficiencia que debe caracterizar a la instrucción y juzgamiento de las conductas de los justiciables, resulta necesario proceder al perfeccionamiento de los formularios que en tal sentido se emplean. . Los mismos se utilizarán en la sustanciación de las causas por infracción a la Ley 8.031. . . Fernando Exequiel Verplaetsen  
General de Brigada  
Jefe de Policía  
Juez de Faltas.

Todo este caudal documental, que va desde 1976 a 1983, da cuenta de una multiplicidad y diversidad de prácticas de control, vigilancia y represión dirigidas a las disidencias sexo genéricas.

Infractor	APELLIDO Y NOMBRES	R.C.	Causa	Art.	SANCION				
					Pena en años	Días	Fines	Mód.	Prescribe
1	<del>SECRETARIA NO 2</del> <del>GLADYS M.</del>	132.713	240.548	68	900	15	18	arg.	18/7/82
2	<del>SECRETARIA NO 3</del> <del>EDJ RAQUEL</del>	159.167	362.640	68	1.700	27	29	arg.	29/4/81
3	<del>GLADIS ROSA</del>	214.200	363.540	68	400	2	37	arg.	29/4/81
4	<del>SECRETARIA NO 6</del> <del>ELORENTINA</del>	219.029	654.272	68	437	2	25	arg.	17/8/81
5	<del>MARGARITA B.</del>	23.370	655.433	68	730	5	28	arg.	25/8/81
6	<del>DOMINGA A.</del>	10.987	605.437	68	730	7	29	arg.	24/8/81
7	<del>GLADYS J.</del>	3.440	605.178	68	874	14	41	arg.	20/8/81
8	<del>JAVIER</del>	19.481	605.589	68	11.650	17	29	arg.	24/8/81
9	<del>LINA ESTHER</del>	219.456	605.056	68	437	1	22	arg.	24/8/81
10	<del>MARTA GLADYS</del>	371.258	605.434	68	874	5	25	arg.	23/8/81
11	<del>MARIA ALICIA</del>	29.513	605.243	68	11.650	27	27	arg.	25/8/81
12	<del>CERQUEZA</del>	218.978	654.095	68	437	--	23	arg.	19/8/81
13	<del>SECRETARIA NO 2</del> <del>Hernando</del>	452.845 AP	218.681	38-5	530	2	30	arg.	30-8-82
14	<del>MARIA</del>	18784	227992	68	380	28	36	arg.	4-9-82

Figura 5. Lista de personas que infringieron el artículo 68. Nota. CPM, Fondo Documental DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajo N°271, Foja 3 y 18

## A 47 Años de la Última Dictadura en Argentina

Después de 47 años de la última dictadura militar, cívica-empresarial y eclesiástica, por primera vez en la historia argentina, la justicia le da la posibilidad a identidades travesti-transsexuales-trans de contar las violencias padecidas durante el terrorismo de Estado. Juicio en el que se juzga a los genocidas por crímenes cometidos a personas que viven una sexualidad e identidad de género disidente a la impuesta.

Colectivos LGBTTTIQ+ vienen reclamando desde hace tiempo una revisión de esa memoria, verdad y justicia cis-heteronormada dominante, a partir de la consigna 30.400. La criminalización y represión a maricas, lesbianas y travestis-transsexuales-trans fue sistemática en la Argentina hasta la promulgación de la Ley de Identidad de Género en 2012 (lo cual no significó que dejaran de existir violencias). Sin embargo, es ineludible que no estuvieron ajenas al terror producido en los años previos y durante el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

¿Por qué pasó tanto tiempo para que se juzguen estos crímenes? Más aún si tenemos en cuenta que muchas de estas personas ya no están y que el promedio de vida de las identidades travestis-transsexuales-trans es de aproximadamente de 35 años.

Si bien existen registros muy tempranos de testimonios sobre las violencias padecidas durante el terrorismo de Estado, como el testimonio judicial que cite anteriormente -que narra la detención, secuestro, tortura, crímenes sexuales por tener una sexualidad no heteronormada y fue construido en el marco de la recolección de testimonios del NUNCA MAS, en 1984-, o el testimonio en la prensa gráfica-el diario Clarín pública en 1989 sobre el exilio de una transexual por razones de persecución sexual- estos no han sido suficientes para ser incluidos en la construcción de memoria, verdad y justicia dominante.

En un artículo de Canela Gavrila, la autora propone, retomando a Michael Pollak en su libro *Memoria, olvido y silencio* (2006), problematizar cómo ciertos hechos sociales se cosifican y por quienes son consolidados y dotados de perdurabilidad. Esta memoria construida y difundida, considerada como "memoria oficial", entra en tensión con lo que podríamos llamar "otras memorias" que continúan su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados. La función de lo no dicho muestra las dificultades de integrar ciertos relatos a la memoria colectiva. Estos se guardan durante décadas a través de la cultura oral, son transmitidos en el marco familiar, en asociaciones y en redes de sociabilidad afectivo/políticas que provocan la invisibilidad social (Gavrila, 2011). Dicha situación tiene como consecuencia la invisibilización de sus historias y sus relatos. Invisibilización estructural que hace que estos sujetos ni siquiera figuren como sujetos a desaparecer, lo que produce una negación de su existencia. La negación de su existencia previa a la desaparición en un contexto de violencia política refuerza la invisibilización y negación. No ser ni una silueta en la calle capaz de dar cuenta de que ese cuerpo estuvo entre nosotros.

Hace tan solo dos años, en el 2021, la gubernamentalidad encargada de construir memoria en la argentina publicó recomendaciones para el tratamiento mediático responsable sobre el terrorismo de Estado<sup>11</sup> manifestando que la construcción de memoria, verdad y justicia en el seno de la sociedad argentina no ha logrado, hasta la fecha, determinar si el plan sistemático de secuestro, tortura y exterminio llevado a cabo por la última dictadura cívico-militar se dirigió específicamente contra las personas LGBTTTIQ+. Esto se debe en gran medida a la falta de fuentes documentales (2021). Ante estos discursos

<sup>11</sup> [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/04/recomendaciones-dictadura\\_0.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/04/recomendaciones-dictadura_0.pdf). En ese documento también se pueden ver los recursos y fuentes que fueron utilizados como consulta para la realización de las "Recomendaciones".



sos, que provienen de un área de saber técnico y provisto de un saber específico, que construyen una memoria y verdad normalizada, me surgen algunas preguntas. ¿Qué investigaciones realizaron para llegar a esta conclusión? ¿cuánto tiempo más deberán esperar estas identidades para que las instituciones que construyen memoria las incluyan? ¿el silencio es de quienes viven esas situaciones o de quienes no quieren oír las?

El juicio permitió darle voz a un colectivo silenciado y que aún no ha sido reparado en ningún aspecto, ni siquiera en lo simbólico “la mejor manera de ocultar la ilegalidad era, sin duda, tomar como víctima a un grupo de amora-les. Concepción muy acorde con el momento y las características del mundillo provinciano” (Testimonio judicial Cámara Federal de Apelaciones Bahía Blanca, Causa N° 109(20) CFABB, Leg.1628. Fojas 65/70).

## Referencias

### Fuentes documentales

- Centro de Documentación y Archivo, Comisión por la Memoria.
- Fondo DIPPBA
- Fondo Prefectura Zona Marítima Atlántico Norte
- Documentación policial de la Subsecretaría de DDHH de la Provincia de Buenos Aires.
- Fuentes de extracción Judicial (Departamento Histórico Judicial de Suprema Corte de Justicia de la provincia de Buenos Aires y Cámara Federal de Apelaciones Bahía Blanca).

### Fuentes bibliográficas

- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. (B. Preciado Trad.). Editorial Melusina.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la Sexualidad. Vol.1. La Voluntad de Saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.

Galeano, D. (2007). En nombre de la seguridad: Lecturas sobre policía y formación estatal. *Cuestiones de Sociología*, 4. Disponible en <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar>

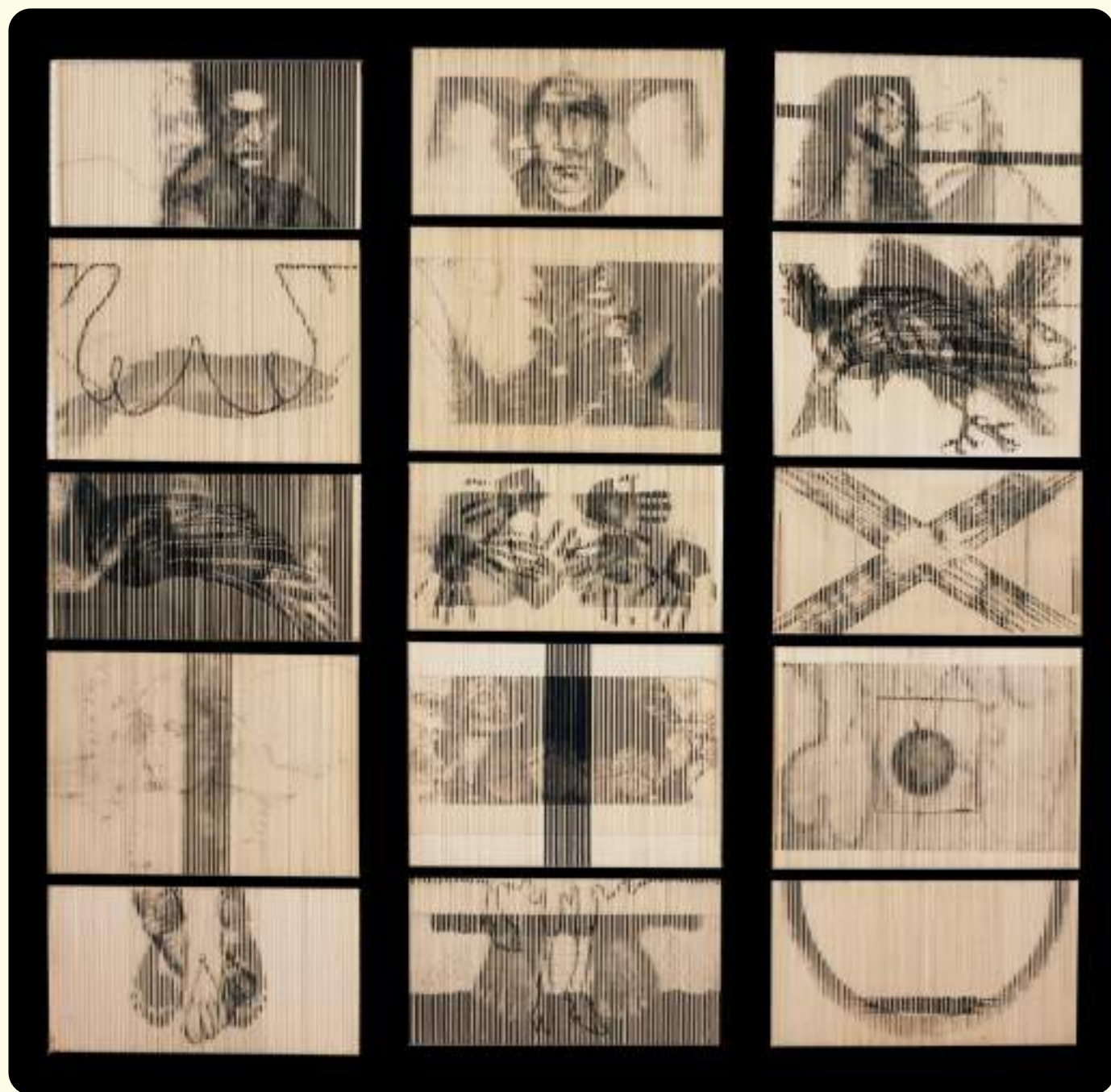
Gavrila, C. (2011). Revisión teórica de la biografía de Ilse Fuskova. [Blog post]. Potencia Tortillera. Recuperado de <http://potenciatortillera.blogspot.com/2011/12/canela-gavrila.html>

Insausti, S. J. (2015). Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina. En D. D’Antonio (comp.). *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente*. Editorial Imago Mundi.

Solari Paz, A. C., & Prieto Carrasco, C. O. J. (2017). Cuerpos disidentes en la mira de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Ponencia presentada en la conferencia “XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres. VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Solari Paz, A. C. (2019). Moralidad en dictadura. Introducción a la temática. Ponencia presentada en la conferencia “XII Seminario Internacional Políticas de Memoria. Crisis del presente y disputas por la memoria. Centro Cultural Haroldo Conti”, Buenos Aires, Argentina, 3-5 de octubre de 2019. Recuperado de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2019/04/seminario-xii.php>

Solari Paz, A. C. (2021). “aMorales en dictadura”. *Archivo Lésbico*. [Blog post]. Potencia Tortillera. Recuperado de <http://potenciatortillera.blogspot.com/2021/03/ana-cecilia-solari-paz-amorales-en.html>



*Tótem 30* de Pilar Domingo, grabados en metal montados tridimensionalmente 1980, Río de Janeiro – Brasil

# Cuerpos en Movimiento, Corporrelatos en Transición: Intuiciones para Sublevar el Escenario Transicional en Colombia\*

Bodies in Motion, Corporeal Narratives in Transition: Insights to Rise Up the Transitional Scenario in Colombia // Corpos em Movimento, Narrativas Corporais em Transição: Insights para Levantar o Cenário de Transição na Colômbia

**Xanath Bautista Viguera\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
xanath.bautista@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 171-182

**Cómo citar este artículo:** Bautista, X. (2023, enero-diciembre). Cuerpos en movimiento, corporrelatos en transición: intuiciones para sublevar el escenario transicional en Colombia. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 171-182. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 16 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 10 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20319>



\* Artículo de reflexión: este presente artículo se deriva de mi tesis doctoral en curso, provisionalmente titulada “Coreografías de la Transición: cuerpo en estado de danza y perspectivas cinéticas de la transición política en Colombia”, la cual llevo a cabo en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia.

\*\* Licenciada en Danza Contemporánea por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México, magíster en Danza Movimiento Terapia por la Universidad Autónoma de Barcelona y actualmente doctoranda en Artes de la Universidad de Antioquia. Profesora ocasional del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes, coordinadora del programa La Paz es Una Obra de Arte y su semillero de investigación; desarrolla varios proyectos de construcción de paz en diversos territorios de Colombia. Recientemente fue miembro investigador del proyecto de movilidad científica TransMigrARTS RISE-H2020 Transformar la Migración por las Artes de la Comisión Europea

## Resumen

El presente artículo busca compartir algunas inquietudes y gestos artístico/reflexivos que constituyen un proceso de investigación doctoral en curso. Su propósito es demostrar cómo, a través de una perspectiva somático-performativa, es posible desde la danza *sublevar* algunos componentes del carácter histórico, social y político que se viven en Colombia tras la firma de los Acuerdos de Paz en 2016 entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP. Con base en distintas pautas cartográficas que entrelazan la exploración corporal y la escritura performativa -corporelatos-, el artículo presenta una aproximación metodológica que centra su atención en indagar lo que el campo de los estudios de las transiciones políticas ofrece a la danza, y cómo esta al mismo tiempo aporta a la dimensión de movimiento político desde los cuerpos. Atender la actual transición política desde la danza despliega procesos que podrían enunciar cómo y qué es lo que en ella se mueve, reconociendo las particularidades que toma en Colombia desde los sujetos que la viven y no desde cierta generalidad institucional que la impone.

## Palabras clave

Corporelatos, danza, transición política

## Abstract

This article seeks to share some concerns and artistic/reflective gestures that constitute an ongoing doctoral research process. Its purpose is to show how a somatic-performative perspective can be used to extract from dance some components of the historical, social, and political elements that characterize life in Colombia following the signing of the 2016 Peace Agreement between the National Government and the FARC-EP. Using different cartographic guidelines that intertwine corporal exploration and performative writing -corporelatos-, the article presents a methodological approach that focuses on investigating what the field of political transitions studies offers to dance and how it at the same time contributes to the

dimension of political movement from the bodies. By attending to the current political transition from this perspective of dance, the article unfolds processes that could enunciate how and what it is that moves in it, recognizing the particularities it takes in Colombia from the subjects who live it and not from certain institutional generality that imposes it.

## Keywords

Body stories, dance, political transition

## Resumo

Este artigo procura partilhar algumas preocupações e gestos artísticos/reflexivos que constituem um processo de investigação de doutoramento em curso. O seu objectivo é demonstrar como, através de uma perspectiva somático-performativa, é possível a partir da dança levantar alguns componentes do carácter histórico, social e político que se vive na Colômbia após a assinatura dos Acordos de Paz em 2016 entre o Governo Nacional e as FARC-EP. A partir de diferentes orientações cartográficas que entrelaçam a exploração corporal e a escrita performativa —corporelatos—, apresenta-se um enfoque metodológico que centra sua atenção e intenção em investigar o que o campo de estudos das transições políticas oferece à dança, e como isso, ao mesmo tempo, contribui para a dimensão do movimento político a partir dos corpos. Atender à transição política actual através da dança desdobra processos que poderiam enunciar como e o que é que se move nela, reconhecendo as particularidades que assume na Colômbia a partir dos sujeitos que a vivem e não a partir de uma certa generalidade institucional que a impõe.

## Palavras-chave

Dança, histórias de corpo, transição política

El artículo titulado “Cuerpos en movimiento, corporrelatos en transición: intuiciones para sublevar el escenario transicional en Colombia” muestra parte de las metodologías y estrategias implementadas en un proceso de investigación doctoral. El artículo es un avance de investigación que procura desde aspectos teóricos y prácticos dar valor al proceso corporal en la danza y su relación con asuntos políticos y sociales actuales enfocados en un contexto específico. Hablar de transición política desde los cuerpos en movimiento implica abrir horizontes epistemológicos y dialogar con estrategias de investigación en artes que muestren el conocimiento del cuerpo y la danza. Esta perspectiva no se limita solamente a la dimensión coreográfica, sino que también parte desde la escritura performativa y su forma de involucrar sensaciones, perspectivas y sensibilidades que fisuran paradigmas, los cuales institucionalizan las formas de hacer y pensar.

## **Reconocer los Impulsos**

Mi interés por la transición política en Colombia se origina en el intersticio y desplazamiento de saberes y prácticas que me constituyen como mujer, extranjera, artista e investigadora nacionalizada en Colombia. Este interés se ve alimentado por el entrecruzamiento descentrado que se da entre el campo pedagógico, artístico y psicoterapéutico para y desde el cual indago sobre la noción de transición, la cual por momentos se encuentra implícita en las apuestas de construcción y educación para la paz. A lo largo de varios años, el juego de tensiones entre distintos campos disciplinarios, así como entre mi país de origen y mi país de acogida —México y Colombia respectivamente— ha sido la pauta para reconocer mi involucramiento y sentido de pertenencia con la situación social y política de Colombia, creando una perspectiva de investigación interdisciplinaria que a mi parecer es producto del contexto en sí mismo y de las distintas apuestas de construcción y educación para

la paz en las que he participado<sup>1</sup>. Considero que el hecho de transitar por y desde la danza en distintas situaciones y países me ha vuelto susceptible al movimiento, o mejor dicho, a los factores de espacio y tiempo que lo componen. De esta manera, se han vuelto ejes motivadores de mis búsquedas y formas de pensar.

En ese sentido, considero que para generar otras perspectivas más allá de la dialéctica del conflicto y la paz es necesario reforzar la noción de transición política y atender su potencia cinética como proceso con capacidad de ser indagado desde los cuerpos en movimiento<sup>2</sup>. Para este fin es necesario considerar la percepción de viraje o cambio social que se pretende con dicha noción, al mismo tiempo que se amplía el abordaje legal y jurídico con el cual suele asociarse -la justicia transicional-. Se trata en todo caso de comprender que al hablar de transición política desde los cuerpos en estado de danza emergen elementos específicos que problematizan factores ligados a la espacialidad y temporalidad histórica, la cual, en última instancia, se compone de aportes claves para manejar las tensiones entre las experiencias vividas y los horizontes de expectativas (Koselleck, 1993) que se abren tras un acuerdo de paz como el acaecido en Colombia en 2016.

1 Desde el año 2017 a la fecha he acompañado distintos proyectos de educación y construcción de paz, principalmente desde el programa La Paz es una Obra de Arte de la Universidad de Antioquia; la Unidad de Paz de la misma Universidad; y el Ministerio de Cultura a través de sus programas Expedición sensorial y Danza Viva. Las acciones se desarrollaron en el Norte (los municipios de Anorí, Ituango), Oriente (municipios de Nariño, Sonsón, Argelia) y Occidente (municipios de Dabeiba, Apartado y Turbo) de Antioquia, además de la ciudad de Medellín, Argelia en el Departamento del Cauca y Ocaña en el Norte de Santander.

2 Los aportes e investigaciones sobre el cuerpo como objeto de estudio en la relación conflicto y paz son bastante extensos. Algunos de las temáticas, aproximaciones teóricas y enfoques de dichos estudios son: narrativas del dolor y la violencia que se ejerce sobre él —por ejemplo la mutilación, el trauma, la tortura, tortura política o el cicatrizar— (Aranguren, 2011, 2012, 2016; Cardona, 2017); su condición como instrumento para la paz (Tjersland, 2019; Toro, 2018); desde la metáfora y perspectiva del territorio (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017; Vargas, 2017; Comisión de la Verdad, (2022); o bajo cierta analogía de lo que podría nombrarse como cuerpo social (Pedraza, 2011). Si bien estas perspectivas son válidas y necesarias para dimensionar el rol del cuerpo en el conflicto y la paz en Colombia desde mi punto de vista hace falta re-posicionar la problemática; es decir, integrar la condición de movimiento que tanto el cuerpo como el contexto suponen en términos de transición, transformación y cambio.

En consecuencia, la primera parte de este artículo presenta algunos apuntes a cerca de la Justicia Transicional, los cuales dan cuenta de una perspectiva crítica que abre la posibilidad de desarrollar indagaciones corporales desde la danza —*cuerpo en estado de danza*—, y que a manera de “corporrelatos” proporcionan una condición cinética corporeizada de la transición. En este sentido, los corporrelatos que aquí se comparten son en sí un ejercicio de asumir performáticamente la situación que se investiga (Cordero, 2021), acentuando el proceso de producción/creación desde el cuerpo y su “punto de vista”, que tal como lo expresa Marie Bardet (2014), sería más bien la acción de *mirar* de una forma expandida la relación misma que se crea o imagina para encontrar una postura móvil en el medio entre teoría y práctica del problema. La danza más que una analogía o metáfora inspiradora de ciertos elementos teóricos sobre la transición política es una práctica fenomenológica desde un pensar-mover, mover-pensar, que en diálogo con una metodología cartográfica y una perspectiva somático-performativa crea motivos prácticos en movimiento y no solo desde el movimiento (Bardet, 2014; Fernandes, 2014; Ahmed, 2019). Además, este diálogo da un giro a la objetivación que suele hacerse del movimiento, incluso en el campo mismo de las artes y las prácticas somáticas.

Según Bardet (2021), al hacerse “sensible a los problemas” o sublevarlos a través del cuerpo en movimiento, se puede adquirir una dimensión práctica para escribir desde lo que los compone. Este *practicar* implica pensar-mover, mover-pensar y escribir en forma de corporrelato, es una apuesta sincera a entender que la metodología cartográfica desde un enfoque somático-performativo es también cartografía en términos de escritura; metodológicamente no es comprendida *a priori*, sino como devenir de las distintas pautas o pistas que la misma investigación doctoral arroja (Passos y Benevides, 2009). En mi caso,

las pautas se asumieron como *intuiciones e inquietudes*<sup>3</sup> que nacían de imágenes, noticias, frases, lecturas o discursos públicos sobre el conflicto, la paz y la justicia transicional; por lo tanto, se trataba de reorganizar y valorar lo enunciado como un “discurso alternativo” emergente del cuerpo y del contexto de transición, involucrando lo personal, vivencial y formativo al proceso de reflexión académica: “[e]sto no significa crear otro discurso hegemónico, sino fomentar un flujo relacional conectivo entre experiencia, discurso y contexto que atraviesa la vida, el arte y la investigación” (Fernandes, 2014, p. 84). Escribir en la danza es también una acción física y un gesto del cuerpo, el cual implica tener la disposición a resonar con él y escuchar lo que enuncia. En ese sentido, los corporrelatos no pretenden ser un ejercicio de “traducción”, sino más bien un cuestionamiento, una preocupación y compromiso de intercambio político. En palabras de Naverán y Écija, “la danza y la escritura mantienen por así decirlo una relación epistolar en la que cada remitente escribe en un lenguaje distinto” (2013, p. 6).

### **Transición y Justicia transicional, "desfase" que crea sentidos**

En el año 2003, el Gobierno colombiano tras una serie de diálogos y negociaciones con grupos paramilitares sentó las bases para la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia mediante el llamado Acuerdo de Santa Fe de Ralito para contribuir a la Paz en Colombia, el cual se firmó en el municipio de Tierralta, Córdoba. Este Acuerdo dio paso a la Ley de Justicia y Paz propuesta en el año 2005, la cual a su vez años después motivó la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación; la Unidad para la Atención y Reparación Integral

<sup>3</sup> Según Jackson (2010) reconocer el conocimiento del cuerpo en categorías como *intuición e inquietud* pretende dar valor al modo somático de atención que nace de mi experiencia con la danza. “La noción de modo somático de atención amplía el campo en el cual podemos mirar los fenómenos de la percepción y la atención, y sugiere que prestar atención al propio cuerpo puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean” (Csordas, 2010, p. 87).

a las Víctimas; la Unidad de Restitución de Tierras y el Centro Nacional de Memoria Histórica (Meza y Padilla, 2019). El Acuerdo del 2003 constituye un antecedente necesario para la ilación de conflicto y paz que durante años ha condicionado la política en Colombia; la violencia vivida y los contrasentidos políticos de su historia son en realidad los insumos para los posteriores diálogos de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Estado Colombiano en representación del gobierno de Juan Manuel Santos en el año 2016.

La negociación con las FARC-EP comenzó a mediados de septiembre del 2012 cuando el expresidente anunció la instalación de una mesa de diálogo en Oslo, Noruega, para abordar de manera conjunta una solución pacífica a las problemáticas socioeconómicas y sociopolíticas que durante años han debilitado la democracia, la justicia y la libertad en Colombia. Los diálogos buscaron garantizar el fin de la guerra mediante los principios de paz, reconciliación, verdad, justicia, reparación y no repetición enmarcados en la sentencia C-570 del 2013 de la Corte Constitucional. Los diálogos además apostaron a la intervención política de las FARC-EP como garantía de participación democrática y a la creación de la Jurisdicción Especial de Paz (JEP) como un incentivo importante para lograr su desmovilización como guerrilla. Durante cuatro años los diálogos se produjeron bajo una serie de tensiones políticas y un cese al fuego intermitente de ambas partes. La agenda de negociación fue extensa debido a las amplias complejidades del conflicto. Los integrantes de las mesas de diálogo intentaron agrupar estas complejidades en cinco puntos o ejes de diálogo: desarrollo agrario integral, participación política, fin del conflicto (DDR), narcotráfico y consumo de drogas ilícitas, y víctimas. Finalmente, el 26 de septiembre del 2016 mediante una ceremonia en Cartagena de Indias se firmó el Acuerdo final entre el Gobierno nacional y las FARC-EP. Como resultado de dicho proceso, se concibe que Colombia ha entrado a un contexto de transición política, —para algu-

nas personas “posconflicto” o “posacuerdo”— que espera constituirse como un proceso para trascender el conflicto y conseguir una paz estable y duradera, mediante la implementación de una serie de mecanismos judiciales y extrajudiciales con las cuales se pueda “alcanzar” lo pactado en el acuerdo y se garantice una transición efectiva de la guerra hacia la paz.

Por esto, desde abril del 2017 se formaliza la constitución del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJRNR). Este sistema es una estructura institucional del Estado, la cual engloba los tres mecanismos con los cuales se pretende investigar y sancionar las violaciones de derechos humanos cometidos en el conflicto y esclarecer la verdad de los hechos cometidos para avanzar en la reparación de las víctimas y acercarse a la paz. Los tres mecanismos que conforman la SIVJRNR son la Unidad de Búsqueda de Personas Dadas por Desaparecidas, la Comisión de la Verdad y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). Esta última ha sido el eje “administrador” de la justicia transicional adoptado en las negociaciones y actualmente implementado en Colombia. Si bien el Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJRNR—) representa el mecanismo oficial para el desarrollo de los acuerdos, también se contempló como un sistema articulador de otras instituciones, con la cuales se pueda cumplir y desarrollar funciones de apoyo a la implementación<sup>4</sup>.

Ahora bien, tal como se expuso al inicio de este artículo, no es fortuito iniciar desde el marco o aparato legal con el cual se pretende sostener un cambio social “hacia la paz” tras el Acuerdo del 2016, pues a pesar de tratarse

4 El hecho de preveer una articulación con distintas instituciones de carácter público y privado evidentemente tiene la intención de buscar una apropiación y participación por parte de la sociedad en torno a lo realizado por las entidades que configuran el SIVJRNR. Sin embargo, también es importante tener en cuenta que dicha articulación carga la realidad de que el SIVJRNR es un mecanismo transitorio, de temporalidad limitada y prefijada -por ejemplo la Unidad de búsqueda de personas dadas por desaparecidas tiene una temporalidad de 20 años prorrogable-, lo cual de entrada encara la necesidad de buscar estrategias de incidencia y aprehensión.

de una estructura que abarca múltiples frentes, de manera continua representa la primera capa de acercamiento —y muchas veces de entendimiento— con la que se observa la problemática del cambio social o transición en Colombia<sup>5</sup>. El mecanismo general del SIVJNR, pero principalmente el objetivo específico de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), se concibe como el elemento garante sobre el cual debe recaer la responsabilidad de caminar hacia la democracia y sentar la base universal de los derechos humanos como fundamento de esta. La mirada globalizante frente a la idea de que a través de la justicia se logra una estabilidad política no es particular del contexto Colombiano, sino que representa una mirada internacional que se sustenta en el desarrollo mismo de la Justicia Transicional en sus fases iniciales —tras la primera y segunda guerra mundial— y sus derivas hacia la idea más general de tener como objetivo la reconstrucción nacional y la relevancia para dar una respuesta de carácter legal internacional sobre el supuesto derecho de un conflicto armado.

En la fase de la posguerra, la exportación de distintas formas de justicia transicional ocurrió a través del trasplante legal de convenios, tratados, convenciones y constitucionalismo. El período de la posguerra fue también el apogeo de la creencia en el derecho y el desarrollo y, dicho más generalmente, de la creencia en el derecho como instrumento de modernización del Estado. (Teitel, 2011, p. 143)

Aunque el SIVJNR y el Acuerdo de Paz son gestos abiertos y apuestas concretas al reconocimiento del conflicto —particularmente al “tratamiento” de un conflicto armado interno— su creación y forma no dejan de representar una postura institucional de la transición desde parámetros de una jurisprudencia especial que se ampara en una genealogía de justicia transicional con direccionamiento

5 Con esto no se pretende decir, insinuar, negar o juzgar el trabajo desarrollado por los distintos mecanismos que componen el SIVJNR; simplemente se pretende evidenciar su construcción y engranaje como el punto de predisposición y responsabilidad para desarrollar y esperar cambios.

y estándares de orden internacional. En consecuencia, ha heredado las tensiones y los dilemas que anteponen la culpabilidad, la amnistía y el castigo por sobre otros dilemas de carácter social y político particulares del contexto. A pesar de esto, es interesante observar cómo el desarrollo general de la justicia transicional a través del tiempo a trasladado su enfoque regulador de conflictos internacionales hacia la perspectiva de regular conflictos interestatales y las relaciones en tiempos de paz, permitiendo así una ampliación de la concepción de justicia que inevitablemente debe estar en diálogo con circunstancias políticas extraordinarias y las características propias de los regímenes a cambiar.

Esto quiere decir que una justicia transicional ligada a un proceso de paz consecuencia de un conflicto armado interno—como es el caso de Colombia— debe lidiar no solo con las tensiones de índole internacional heredadas, sino también con tensiones y dilemas propios de los “factores fundamentales o dinámicas” del contexto (Morlino, 2015)<sup>6</sup>. Estos factores suelen deberse, por un lado, al hecho de comprender que la factibilidad de la justicia dependerá de complejas negociaciones internas que la hacen parecer imperfecta o limitada a gran escala (Meza y Padilla, 2019)<sup>7</sup>; y, por otro lado, a tensiones que

6 Como factores fundamentales y dinámicas propias de los contextos podríamos nombrar por el momento: “las principales características del régimen anterior; el importante papel de los “pactos” o el acuerdo de élite sobre las instituciones a construir, entre otros; el papel o la “reactivación” de la sociedad civil; el papel limitado de los partidos políticos; la importancia del eventual consenso sobre las instituciones a establecer; las enormes incertidumbres de todo el proceso de transición; y la importancia de las primeras elecciones fundacionales” (Morlino, 2015, p. 21).

7 “La factibilidad de perseguir la aplicación de la justicia y la capacidad de esta para contribuir al Estado de derecho transicional, dependía de la escala de los crímenes previos, así como también del grado en que estos se convirtieron en sistemáticos o fueron patrocinados por el aparato del Estado. El intento de hacer valer la responsabilidad en los hechos por medio del derecho penal a menudo generó dilemas propios del Estado de derecho, incluyendo la retroactividad de la ley, la alteración y manipulación indebida de leyes existentes, un alto grado de selectividad en el sometimiento a proceso y un poder judicial sin suficiente autonomía. . . En democracias débiles, donde la administración de sanciones y castigos puede provocar agudos dilemas sobre el Estado de derecho, las contradicciones generadas por el uso de la ley pueden volverse demasiado grandes. Estos profundos dilemas fueron reconocidos en las deliberaciones que precedieron a las decisiones, en muchos países, de renunciar a procesos penales en favor de métodos alternativos para el esclarecimiento de la verdad y el establecimiento de responsabilidades en los hechos” (Teitel, 2011, p.147).



dentro de otro nivel de registro ligado a una cotidianidad a pequeña escala se perciben como sensaciones de ambigüedad, desilusión y escepticismo, o sospecha, indiferencia y distancia (Castillejo, 2017; Lederach, 2007). En consecuencia, a pesar de contar con un aparato de justicia transicional que incluya mecanismos y sistemas integrales adaptados a los dilemas propios del contexto y que además pretenda mostrar legitimidad frente al manejo de dichas tensiones en ambas escalas, aún puede surgir la contradictoria sensación de experimentar un proceso de Justicia Transicional sin transición, como se ha mencionado sobre Colombia tanto en términos coloquiales como académicos (Uprimny, 2006).

Es posible que la desconfianza general que esto supone se entienda comúnmente como un problema de credibilidad. Sin embargo, el “desfase” que enuncia “no sentir la transición” a pesar de contar con mecanismos y sistemas integrales que la sustentan, para mí como investigadora va más allá de tener una duda legítima sobre el proceso y el alto grado de responsabilidad que se entrega a la justicia y el derecho para su implementación. Implicaría asumir que cuando se habla de transición e incluso de justicia transicional, existen capas y dimensiones que efectivamente escapan de las formas y técnicas que a pesar de su buena fe institucionalizan la manera en que la paz espera ser “implementada”. En este sentido, atender la noción de diferencia que genera el “desfase” pluraliza la transición, dado que nos brinda un campo desde el cual repensar las conexiones entre sensaciones y acciones en situaciones que, de alguna manera, parecen repetirse ya sea voluntaria o involuntariamente. Al “fisurarse” lo que anteriormente parecía único, se crean variaciones en dicho elemento, lo que abre la posibilidad de cambiarlo<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> El abordaje específico que planteo en relación a hacer de la diferencia una posibilidad para crear cambios está basada en metodologías de ciertas prácticas somáticas, más específicamente del método Feldenkrais. Este método recurre al proceso de repetición como un proceso dinámico que, al realizarse en condiciones de atención e intención específicos, otorga la posibilidad de encontrar variantes en el movimiento que se ejecuta. No se trata de llegar a un cambio desde la idea de cambio en sí misma, sino de comprender propensiones y tendencias en el movimiento que a fin de cuentas limitan su repertorio de uso (Bardet & Ginot, 2012).

Sentir no sería en todo caso la condición de una percepción pasiva e individual, sino el hecho de prestar atención a gestos somáticos y performativos ligados a corporalidades en movimiento —distintas transiciones— que efectivamente pueden significar variaciones no enunciadas, pero que pueden producir cambios en la forma en que esta se realiza. Para decirlo de otro modo, hablamos de reconocer formas de transitar que otorgan un posicionamiento político en su interacción fenomenológica con el tiempo histórico situado como presente.

### **Intuiciones e Inquietudes: Corporrelatos para sublevar y pluralizar la Transición**

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, a continuación, se comparten algunos de los corporrelatos que han derivado de la premisa de atender los “desfases” y nociones de diferencia que en cierta manera pueden inquietar el discurso dialéctico sobre el conflicto y la paz, así como la jerarquía de los marcos jurídicos en la transición desde una perspectiva del pensar-mover, mover-pensar en la danza. La serie de cuatro corporrelatos corresponde a la primera fase de la investigación en curso. Por lo tanto, son “ensayos” sobre cómo sublevar el tema de investigación para posteriormente contar con una apuesta metodológica desde la cual crear y observar cartografías sobre formas otras en que se transita la transición política en Colombia por parte de algunas comunidades. En ese sentido, es importante aclarar que atendiendo a los límites y objetivos que acompañan este artículo, los corporrelatos expuestos no contarán con el respectivo análisis y la transformación que se hace de ellos en posteriores fases de la investigación doctoral en curso. Su principal intención es mostrar cómo las nociones de diferencia o “desfases” pueden seguirse y cobrar forma. Se trata de una invitación a “hacer sentir” lo que pasa cuando se escucha el cuerpo y reflexionamos en su movimiento.

## **Intuición: Corporrelato #1** ***Sobre el sinsentido y el cansancio cuando se habla de paz. Junio de 2018.***

Durante meses los integrantes del proyecto Aula Taller Anorí<sup>9</sup> nos reunimos bajo cierto espíritu nómada en distintos espacios de la Universidad de Antioquia. El motivo era acompañar el proceso de reconciliación que se vivía en el ETCR (Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación) del municipio de Anorí, Antioquia, tras los Acuerdos de Paz firmados entre el Gobierno nacional de Colombia y las FARC-EP en 2016. La situación en dicho ETCR evidenciaba complejidades en torno a cómo vivir ese “objetivo” llamado reincorporación. Por lo tanto, cada reunión del equipo traía nuevos elementos y situaciones cotidianas puestas en juego, creando un ambiente en donde las condiciones políticas llegaban a percibirse con la piel, demasiado latentes y capaces incluso de quebrar las formalidades y el tacto que suele constituir esos espacios académicos. Es junio del 2018, los resultados de las elecciones presidenciales incrementaron las preocupaciones en torno al cumplimiento del acuerdo de paz, lo que nos llevó a entender la urgencia de una reunión de equipo más larga e intensa de lo habitual. Los integrantes de las unidades académicas nombran las prioridades que observan, se pide la palabra y comienzan a escucharse estrategias de desarrollo, comités de género, proyectos productivos, formación universitaria, talleres deportivos y encuentros artísticos. Tras horas de discusión percibo que desconozco el lenguaje de la reunión. Es como si las palabras repetidas en el discurso de todos perdieran sentido, me aferro con los ojos, a la boca de quien habla y espero que el significado de la palabra regrese, pero no es así. Dejo de intentar y con cierto agobio me permito cambiar la dirección de mi necesidad de entender, por lo tanto, permanezco atenta y espero que la palabra —o mejor dicho el sentido de las palabras— se acerque a mí.

En ese momento, la palabra “transición” comienza a tener cierta preponderancia en el discurso y se extiende como posibilidad. Se cuela por las articulaciones de mis codos apoyados en la mesa, sube al hombro derecho y sucesivamente atraviesa al lado izquierdo de mi cuerpo. Se posa en el ajuste que hago de mi cuerpo en la silla y en el gesto de mi rostro que cambia ligeramente al encontrar movimiento ligado al sentido de las palabras. ¿Qué significa estar en transición?, ¿cómo la entiendo desde mi cuerpo, y la particularidad de ser un cuerpo que danza?, ¿será que la transición política también implica intencionalidad del movimiento, capacidad de minucia, lidiar con la fluidez, la ruptura y la articulación como posibilidades?, ¿cuáles son los impulsos de esta transición política?, ¿cómo nos movemos con una realidad que es a su vez movimiento?

## **Intuición: Corporrelato #2** ***"Colocarse frente al Mundo", ¿Sostener, o crear una postura de pensamiento?. Marzo de 2021***

Frente al mundo veo las noticias, veo lo que por momentos quieren que vea; la profundidad del asunto paradójicamente se torna limitada, el horizonte amplio, extenso, ¿infinito? me paraliza un poco. “Colocarme frente al mundo” es también *estar* frente al mundo, me recuerda tantas veces que me han dicho que debo asumir lo que se me presente —no necesariamente el presente—, lo que acontece con y desde una mirada “plana”. Estar frente al mundo a pesar de su ligero ideal confrontativo me resulta más de índole compasivo; con-pasivo. . . pues ¿qué puedo hacer yo si solo estoy frente al mundo?

No puedo estar siempre frente al mundo, pues esto me hace sentir/pensar que no estoy rodeada por él y que, por lo tanto, él no puede acogerme y rodearme, rodear lo que soy. Colocarme frente al mundo parece una postura necesaria pero insostenible si quiero sentirme parte de él, o si también quiero incluso darle la espalda.

9 Si se desea conocer más sobre el proyecto consultar Hurtado Galeano et al. (2018). Aula taller: *Aportes pedagógicos y políticos para la construcción de paz en La Plancha, Anorí*

Cuando estoy frente al mundo, no solo mis ojos contemplan el horizonte, también lo hace mi pubis, mi vientre, mis muslos. Mis rodillas frente al mundo se abalanzan sobre él, lo traspasan cuando cedo en mi altura y me hundo de mi centro. Mis pequeñas rodillas cenizas articulan mi postura frente al mundo. ¿Será que si las doblo al máximo puedo avanzar o salir del “estar frente al mundo”?

Lo intento varias veces. . . la respuesta momentánea es NO. Aún con la articulación que me permiten las rodillas dobladas y mi centro profundamente hundido, hace falta un impulso para salir de ese “frente al mundo” y efectivamente comenzar a desplazarme y rodearme de él.

### **Inquietud: Corporelato #3**

#### **Exceso de lateralidad.<sup>10</sup> Marzo de 2019**

Si leo esta pregunta desde el cuerpo en movimiento, la ironía siempre me saca una mueca. Es una especie de sonrisa sarcástica que, si me lo preguntas, no se inclina hacia ningún “lado”. Por el contrario, queda suspendida en el vaivén de mi cabeza, que nace como gesto del asombro y estupor que sin duda la pregunta busca provocar.

No puedo estar de un lado, ¿sabes?. . . soy ambos. Mejor dicho: puedo ser y estoy siendo ambos. Al igual que cualquier persona de Colombia, puedo ser víctima, puedo ser victimario, y puedo ser ambos al mismo tiempo. No hay “un lado” cuando se es cuerpo en movimiento, tus órganos no se cargan hacia la derecha o a la izquierda, ¿Por qué la tristeza, la rabia, el miedo, y la desigualdad sí lo harían o te llevarían a hacerlo?...

10 Corporelato creado a raíz de valla publicitaria del partido político del Centro Democrático. Si se desea tener un contexto sobre el tema, consultar: <https://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/de-que-lado-estas-las-vallas-del-centro-democratico-que-han-sido-fuertemente-criticadas/20190325/nota/3881710.aspx>

Me sigo moviendo bajo dicha provocación y tal como lo intuía no hay un lado en el que pueda solamente estar. El exceso de lateralidad se vive como un intento por borrar la complejidad de mis acciones dado que me vuelvo pendulante y sistemática. Las referencias del espacio político deberían integrar planos, niveles, diagonales, contradicción de pesos, impulsos y apoyos, los cuales distribuidos en el juego precario de nuestras acciones políticas nos saquen de la idea de sentir que solo podemos —o debemos— movernos en una lateralidad polarizante. Irónicamente es “el centro” quien pregunta sobre lados... Si fueran un centro con cuerpo ¿qué se estaría preguntando?



Figura 1. Valla publicitaria del partido político del Centro Democrático. Foto tomada de cuenta de Twitter de @IvanCepedaCast. 24 de marzo 2019



Figura 2. *Artivismo colectivo*. Foto aérea nocturna de la Fundación Chasquis/Carlos Gallardo. Tomada de <https://desaparicionforzada.com/desaparecidxs-mural-gigante-frente-a-la-jep/>

## **Inquietud: Corporrelato #4**

### **Carta a un asfalto que se camina. Mayo del 2021**

¿Sabes? Desde hace algunos días estás más presente de lo normal. Apareces distinto a esa imagen icónica que siempre llevas. Sí, esa de sinónimo de progreso productivo y acelerador de economías. . .

Desde hace un mes, apareces como un elemento para ser caminado, recorrido por los pasos y movimientos de las personas que habitan las ciudades donde estás incrustado. . . desde hace un mes no son las llantas las que te atraviesan sin cesar, sino más bien los recorridos danzados de cuerpos que mediante su movimiento te piden que ayudes a parar masacres. Sí asfalto. ¡A PARAR!

Esto me hace pensar que tal vez tu tan nombrada identidad de progreso acelerado y activador de economías es más una falsa ilusión que nos han hecho creer incluso a ti. Me hace pensar que tal vez solo necesitas ser habita-

do por pasos caminantes para que cambie tu sentido de ser... que te dejes tocar por la vibración de la música, de los saltos y corridas de miles de personas que ya no soportan más que todo siga igual y que incluso caminar por una calle sea motivo para convertirse en desaparecido.

Asfalto, cuéntame ¿qué te esta enseñando el arte que, desde la danza, la música, los cuerpos y la pintura se apoyan en ti para pausar ese frenesí y énfasis de seguir como si nada pasara? Porque debes saber que no solo aprendemos los que nos nombramos estudiantes o profesores. . . sino que también aprenden y desaprenden las ciudades, las culturas, las calles, incluso los asfaltos.

Aprendemos a través de distintas prácticas y creo que si de algo debe servir lo resistente de tu composición es precisamente para eso. . . para seguir apoyando prácticas del caminar incesante —propio y pausado— de un pueblo que resiste.

## A modo de conclusión

Desplegar indagaciones corporales desde la danza, que permitan a manera de “corporrelatos” cuestionar otras dimensiones del cambio social que se vive en Colombia tras un Acuerdo de Paz es tan solo el inicio y aporte a diversas perspectivas críticas que buscan “salir” de los marcos hegemónicos que no solo limitan la experiencia al generalizarla, sino que también tienden a borrar posturas políticas que nacen y toman forma en la cotidianidad. El cuerpo en movimiento, ya sea danzando o como corporrelato, tiene la posibilidad de agrietar perspectivas de pensamiento y formas de pensar desde lo que percibe y siente —*intuiciones e inquietudes*— como principios básicos de duda y diferencia. La pluralidad de un asunto como la transición será audible en la medida en que pueda ser aceptada no como una condición pasiva e individual, sino como actos somáticos y performativos ligados a corporalidades en movimiento que otorgan posicionamiento político en su interacción fenomenológica con las tensiones y (des)equilibrios del espacio y el tiempo en la transición.

## Referencias

Aranguren Romero, J. P. (2011). *Las inscripciones de la guerra en el cuerpo de los jóvenes combatientes: Historias de cuerpos en tránsito hacia la vida civil*. Universidad de los Andes.

Aranguren Romero, J. P. (2012). *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: El escenario transicional en Colombia durante la Ley de Justicia y Paz*. Siglo del Hombre Editores.

Aranguren Romero, J. P. (2016). *Cuerpos al límite: Tortura, subjetividad y memoria en Colombia (1977-1982)*. Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes.

Ávila, A. (2015) La danza como instrumento de paz y construcción de identidad. En *Pensar el arte hoy: El cuerpo*. Bogotá, Editorial Tadeo Lozano.

Ahmed, S. (2019). *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus.

Bardet, M. (2021). *Marie Bardet: «El Cuerpo No Ha Estado Ausente De La Filosofía, Sino Que Se Convirtió En Objeto» Filosofía & Co*. [Entrevista]. Recuperado el 1 de julio de 2021, de <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>

Bardet, M. (2014). Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular. En Sanabria y Ávila (2014) *Pensar con la Danza*. Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia.

Bardet, M., & Ginot, I. (2012). Habit and change: Discovering the present. An essay on the invention of time in Feldenkrais method: learning through movement, questions of temporality. *Writings on Dance, Summer 25*, 10–29.

Cardona, H. (2017). *Paz y corporalidad: Devenires estéticos del arte del preguntar*. Universidad de Medellín.

Castillejo Cuéllar, A. (2017). *La ilusión de la justicia transicional: Perspectivas críticas desde el Sur global*. Ediciones Unian-des-Universidad de los Andes.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Reconstruir y recordar desde la memoria corporal. Guía metodológica*.

Comisión de la Verdad. (2022). *El cuerpo: Primer territorio que habitamos*. Recuperado el 16 de mayo de 2022, de <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/el-cuerpo-primer-territorio-que-habitamos>

Cordero, K. (2021). Seminario Internacional “La investigación como una práctica y los modos de realizar la práctica investigativa”. Doctorado en Artes, Medellín, Colombia.

Csordas, T. (2011). Modos somáticos de atención. En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 83-104.

- Fernandes, C. (2014). Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. *ARJ—Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 1(2), 76-95.
- Hurtado Galeano, D. P., Domínguez, J. C., Giraldo Giraldo, D. C., & Arcila Piedrahita, I. (2018). *Aula taller: Aportes pedagógicos y políticos para la construcción de paz en La Plancha*, Anorí.
- Jackson, M. (2011). Conocimiento del cuerpo. En *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos* (pp. 59-82). Editorial Biblos.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Ed. Paidós
- Meza, M. & Padilla, A. M. (2019). Jurisdicción Especial para la Paz: fundamentos teóricos y características de la justicia transicional en Colombia. *Análisis político*, 32(96), 3-20.
- Morlino, L. (2015) Transiciones democráticas: entre cuestiones teóricas y análisis empírico. *Revista Española de Ciencia Política*, 39, 17-42.
- Naverán, I. y Écija, A. (2013). *Lecturas sobre daza y coreografía*. Artea, Madrid.
- Teitel, R. (2011). Genealogía de la justicia transicional. En Reátegui, F. (Eds) *Justicia transicional: Manual para América Latina* (pp.135-172). Ministerio de Justicia de Brasil, Comisión de Anistía.
- Tjersland, H. (2019). The dancing body in peace education. *Journal of Peace Education*, 16(3), 296–315. <https://doi.org/10.1080/17400201.2019.1697066>
- Toro, A. (2018). *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*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=147879>
- Pedraza, Z. (2011). *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad. 2da Edición: Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*. Universidad de los Andes.
- Passos, E. & Benevides, R. (2009) Por uma política da narrativa. En Kastrup, V., Passos, E., & Escossia, L. D (Eds). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp.150-172). Editora Sulina.
- Uprimny, R. (2006). *¿Justicia Transicional sin transición? Reflexiones sobre verdad, justicia y reparación para Colombia*. Centro de Estudios de Derecho, Justicia y Sociedad. Bogotá, Colombia.
- Vargas, A. P. (2017). *El cuerpo como territorio de revelaciones y revoluciones. Las luchas de las mujeres en tiempos de Guerra y Paz en Colombia: Una apuesta por descolonizar territorios y desaprender los discursos patriarcales de violencia y colonialidad*. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/173126>
- Zemelman, H. (2006). *El conocimiento como desafío posible*. Instituto Politécnico Nacional. México.

Soroba de Pilar Domingo, escultura 2010, Río de Janeiro – Brasil



Taller Itinerante de Artes para la Paz del proyecto TransMigrARTS, fotografía de David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia — Colombia





# Gen-ea-logia de las Corporeidades que Crean en torno a las Prácticas Danzarias desde el SUMA en Ámbitos Comunitarios\*

Gen-ea-logy of Corporealities that Create around Dance Practices from the SUMA in Community Areas // Gen-ea-logia de Empresas que Criaem em torno de Práticas de Dança da SUMA em Áreas Comunitárias

**Rafael Antonio Acero Ardila\*\***

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
aarafaela@correo.udistrital.edu.co

*Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 185-199

**Cómo citar este artículo:** Acero, R. (2023, enero-diciembre). Gen-ea-logia de las corporeidades que crean en torno a las prácticas danzarias desde el sistema SUMA en ámbitos comunitarios. *Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 185-199 . ISSN 2390-0288.



**Fecha de recepción:** 26 de diciembre del 2022

**Fecha de aceptación:** 30 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20373>

\* Artículo de investigación: este artículo hace parte de la tesis de investigación-creación titulada “Corporeidad, Prácticas Danzarias y Precariedad” realizada en el Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y de la Universidad Jean Jaurés de Toulouse, Francia. Esta tesis se encuentra en co-tutela en el marco del Doctorado en Artes y Ciencias del Arte. Es una tesis adscrita al Grupo de Investigación para la Creación Artística y a la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. También es una tesis que hace parte del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587. <https://www.transmigrarts.com/>

\*\* Coreógrafo, dramaturgo, bailarín y actor, *performer* con más de 30 años de experiencia y diseñador de vestuario para las artes escénicas. Maestro en dirección coreográfica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la Facultad de Artes ASAB, Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia con tesis meritoria a su obra “Martillo, yunque y estribo”, egresado de la Corporación Universitaria CENDA como Técnico Profesional en Danza Contemporánea, Diseñador especializado en el taller cinco de Vestuario para la escena de la academia A.T.C. Se desempeña como Maestro de vinculación especial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en la Facultad de Artes ASAB, en el proyecto curricular Arte Danzario. En la actualidad realiza el Doctorado en Estudios Artísticos en la línea: Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Facultad de Artes ASAB (Bogotá, Colombia). Además, pertenece al Grupo de Investigación Científica de la Universidad en el área de Investigación-creación artística.

## Resumo

Este artículo y relato busca presentar, de una manera muy suelta y dispersa, una genealogía del proceso que ha desarrollado la investigación-creación, a través del sistema SUMA, con diferentes tipos de población y en diferentes contextos como colegios, jardines, universidades y con la Corporación Cultural Sueño Mestizo. Este es uno de los temas principales de la tesis titulada “Corporeidad, prácticas danzarias y precariedad” desarrollada en el marco del Doctorado en Estudios Artísticos. En efecto, el artículo se deriva de mi candidatura doctoral y de los temas que propone, justifican y dialogan conmigo como doctorando, así como de mi travesía por el proceso investigativo y la construcción de conocimiento que aporta a la línea y a los estudios artísticos en sí. La tesis busca responder a la pregunta: ¿Cómo las prácticas danzarias del SUMA procuran transformaciones en la experiencia corporal de comunidades en situación de vulnerabilidad y precariedad? A partir de esta pregunta, busca articular formas de ser y de pensar con un estado del arte, autores y justificaciones, así como la *T-existencia* del SUMA a través de procesos sociales artísticos y comunitarios.

## Palavras-chave

Corporeidad, intersensibilidades, migración, prácticas danzarias, precariedad

## Resumen

This article and story aim to present a loosely structured genealogy of the research-creation process within the SUMA system. It explores the engagement of various populations, including schools, gardens, universities, and the Cultural Corporation Sueño Mestizo. This exploration is a central theme of the doctoral thesis titled “Corporeity, dance practices and precarity of the Doctorate in Artistic Studies”. The thesis emerges from the candidacy for the doctorate and engages in dialogue with the proposed topics, justifications, and my personal journey as a PhD, reflecting on the research process and the generation of knowledge that contributes to the field of artistic studies.

The thesis endeavors to answer the question: How do the dance practices of SUMA seek transformations in the body experience of communities in a situation of vulnerability and precariousness? In doing so, it seeks to conceive alternative ways of being and thinking, drawing on a state-of-the-art review, authors, justifications, as well as the T-existence of SUMA through artistic and community social processes.

## Palabras clave

Dances, precariousness, migration, intersensibilities, corporeity, practices

## Abstract

Este artigo e relato visa a apresentar de uma maneira muito solta e dispersa uma genealogia do processo que tem seguido a pesquisa-criação do sistema SUMA, com diferentes tipos de população, em escolas, jardins, universidades e com a Corporação Cultural Sueño Mestizo, o qual é um dos temas principais da Tese: Corporeidade, práticas danzarias e precariedade do Doutorado em estudos Artísticos. Este enunciado parte da candidatura doutoral e dos temas que propõe, justificam e dialogam comigo como Doutorado, minha travessia pelo processo investigativo e a construção de conhecimento que contribui à linha e aos estudos artísticos em sí. Uma tese que busca dentro de sua pergunta responder Como as práticas dançarias do SUMA procuram transformações na experiência corporal de comunidades em situação de vulnerabilidade e precariedade?, desde aí pronuncia e busca articular formas de ser e de pensar, com um estado da arte, com autores, com justificações diversas e com a T-existência do SUMA através de processos sociais artísticos e comunitários.

## Keywords

Práticas, danzarias, precariedade, migração, intersensibilidades, corporeidade.

## **Gen-*ea*-logia de las corporeidades que crean en torno a las prácticas danzarías desde el SUMA en ámbitos comunitarios**

Gen: cantidad de información de cada una de las células del cuerpo humano.

Ea: es una interjección que expresa una impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, entre otros.

Logia: es todo ese grupo o grupo de individuos que se congregan alrededor de un objetivo específico.

GEN-EA-LOGIA: Grupo de personas que se congregan alrededor de sus intersensibilidades con el fin de producir conocimiento e información.

Hablo en primera persona y retomo a modo de relato el “érase una vez” como susurro, murmullo o manifestación, planteado desde la figura del buhonero, cuentero, mercachifle, mercader o ropavejero. Sin embargo, desde la escritura aquello es usado como un signo para evocar la historia, la experiencia y el pasado como: ruina, vestigio, secuela, destrozo, pérdida, destrucción, desolación, decadencia, desastre, debacle, pérdida, quiebra.

Pero, sobre todo, la forma de crear e investigar alrededor del arte y de volver siempre al presente como la búsqueda de: vida, apogeo, auge, experiencia, esplendor, vivencia, plenitud, magnificencia, fuerza, vigor, rumbo, florecimiento.

Lo anterior me sirve para darme cuenta de que esa contradicción opuesta a mi labor y pensamiento formaba parte de la experiencia de vivir, para poder construir sobre lo que iba cayendo. Es hacer de las cenizas una nueva obra, una nueva resiliencia, un nuevo bastón para continuar caminando. Aprendí de trabajar colectivamente en los talleres que se realizaban en el Teatro La Candelaria,

junto al colectivo teatral Luz de Luna con quienes trabajé varios años haciendo teatro callejero. Mi aprendizaje, sobre todo, se deriva de trabajar al lado de mujeres guerreras que eran madres comunitarias en los barrios Rocío, Atanasio Girardot, Santa Rosa de Lima, El Consuelo y, muy especialmente, en el barrio El Triunfo. De estas mujeres, me han quedado las mejores experiencias, enseñanzas y aprendizajes para continuar mi labor hoy en día, como Larrosa lo expresa:

nombra la relación con el tiempo de un sujeto receptivo, no tanto pasivo como paciente y pasional, de un sujeto que se constituye desde la ignorancia, la impotencia y el abandono, desde un sujeto, en fin, que asume su propia finitud. . . (Larrosa, 2001, p. 419)

En este escrito, menciono términos y narrativas que tienen que ver con la acción de identificarnos frente al arte escénico, especialmente en procesos comunitarios en los que participantes desde su experiencia y vivir nombran lo que hacen en la escena y en el salón donde crean cada acto poético. Además, señalo y uso diferentes palabras, nombres, acepciones y conceptos que se han habituado como bitácora. Muchas de estas palabras se resaltan en negrilla y cursiva, mientras que otras se escriben en mayúscula, para ir definiendo la ruta de creación del sistema SUMA en relación con la danza, la gestión, la creación, la investigación y el estado de las cosas después de más de 32 años de experiencia en un sector de estrato socioeconómico 2, a saber, la localidad Santa Fe, en el centro oriente bogotano.

Las prácticas del lugar y el espacio, que establecen relaciones y razonamientos entre las comunidades de investigación, son una forma de aplicar y usar lógicas de acción, procedimiento y valoración del trabajo colaborativo. Esto nos permite generar conocimiento e investigación *in situ*, quizás haciendo una inervación corporal colectiva que provoque una descarga revolucionaria de performativi-

dades. De esta manera, como lo diría Marcel Proust, “si la investigación es un viaje de descubrimiento requiere de ojos diferentes” (Proust, 2015, p. 13). En otras palabras:

Se llama arte colaborativo “al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos, de relación, es decir libera una obra de arte”. (Claramonte & Rodrigo, 2008). En el arte *in situ*, es una premisa abordar una situación del contexto y relacionada con la comunidad o con el colectivo donde se va a intervenir con los procesos artísticos; en estas acciones es imprescindible la participación de la comunidad en todas las etapas del proceso. También se trata del triunfo sobre los espacios públicos como lugar para visibilizar a los sujetos, caracterizado por un puente dialógico que conecta a las comunidades entre sí y con la plena convicción de generar procesos de reconstrucción del tejido social que estos lazos conllevan. (Ramírez, 2012, p. 4)

## Érase una vez

En el año 1988, nace una agrupación artística que se mantiene hoy por hoy vigente frente al mundo del arte y la creación, la investigación y las prácticas danzarias, el teatro, las comparsas. Éramos un grupo de niños y jóvenes que nos dimos a la tarea de realizar el sueño de ser artistas, al crear una organización, agrupación o compañía llamada Corporación Cultural de Danza-Teatro Sueño Mestizo. Nos instalamos en un barrio llamado Lourdes y, desde allí, nos extendimos a toda la localidad, a toda la ciudad, al país y a nivel internacional. En mi casa familiar iniciamos labores como la organización creativa y, desde ese mismo espacio, decidimos proponerle al mundo un atisbo de narrativas, conceptos y formas de hacer lo que queríamos desde nuestra experticia. Esas prácticas del lugar generaron el *Sistema Unificado de Movimiento Adaptado* (SUMA) en relación siempre a los cuerpos que importan en esta investigación: *oncocuerpos*, *amo-*

*tricuerpos*, *longecuerpos*, *adipocuerpos*, *enfecuerpos*, *obsticuerpos*, *analfacuerpos*, *migracuerpos*, entre otros.

Estos cuerpos dialogan en la tesis con la migración, las precariedades que se manifiestan en bloqueos corporales y que con el SUMA se pueden movilizar para estas personas con experiencias de vida diferentes y volverlas un lugar de desgarramiento, espacio de resistencia y subsistencia.

¿Cómo se produce conocimiento desde proyectos artísticos comunitarios? La creación de conocimiento desde y en los estudios artísticos se entiende como un proceso interdisciplinar que evoluciona a partir del campo de las artes, el cual aborda las relaciones de la vida con el mundo actual. Así pues, desde los estudios artísticos, el conocimiento puede entenderse también como ese cruce de miradas, de pluralidades y de formas con las cuales mediante el arte se pone de manifiesto la creatividad humana y la sensibilidad, arrojando siempre unas formas de intervención o “trabajo social que tienen que ver con un modo de responder a cuestiones directamente relacionadas con el significado de la vida en el mundo contemporáneo” (Gómez Moreno, 2018, p. 66).

El trabajo colaborativo con las comunidades y con la Corporación Sueño Mestizo me ha brindado diferentes herramientas para poder describir las prácticas que se vienen desarrollando desde el cuerpo, el accionar de movimientos y la performance. Para poder destacar en la investigación-creación el sistema que he manejado con las comunidades artísticas es fundamental dar el todo por el todo en cada acción escénica. De esta manera, con base en sus propias contribuciones, se busca propiciar la creación de sus biografías, experiencias, vivencias, encuentros y desencuentros para ponerlos en escena. Así mismo, este ejercicio ayuda a descolocar y situar al bailarín, actor o *performer* en otra dinámica alejada del tecnicismo al que ya está habituado. En su lugar, le permite reconocer que se puede ser y estar en el escenario desde diferentes posibilidades, pues allí no hay una segregación



Figura 1. *Comparsa 1001 parejas diversas para Bogotá* (izquierda). Fotografía: tomada por Felipe Paramo Murcia y editada por Rafael Acero, 2010.

Figura 2. *Croni-corpo y corpo-gaceta* (derecha). Elaborado por la performer. Fotografía: tomada por Felipe Paramo Murcia y editada por Rafael Acero, 2010.

y posiblemente la mayor precariedad es mental y no corporal. Así, se ha ido formando nuestra narrativa colaborativa *Las Dramaturgias Adyacentes*, cuyo nombre busca crear el gesto, la obra, el montaje o la acción (GOMA) desde la experiencia de cada participante, de tal manera que se narre la vida de ellos, que viajemos por la presentación y no la representación de sus cotidianidades y los territorios.

Esta aproximación me permite seguir una metodología o un “ductus” como lo plantea García:

En esta indagación, me interesa dar cuenta de ese “ductus” (líneas azules) que elabora el maestro, el hacedor-de-caminos. Él echa mano de todo aquello (el pastiche del fitness) que le permita desencadenar emociones y experiencias al elaborar esa ruta.

La ruta ha de seducir a las personas para transitarla haciendo de la experiencia de cuerpo. (García, 2016, p. 87)

En efecto, uno de mis intereses investigativos y creativos consiste en trazar un camino de diálogo con el otro cuya ruta sea claramente planteada. Así, siempre desde el dialogo, tengo la posibilidad de grabar y fotografiar para escudriñar los álbumes personales de videos y fotografías de los participantes, de tal manera que ellos puedan dibujar y poner sus prácticas amorosas, religiosas, familiares, costumbres y cotidianidades sobre lienzos. Esto me da la posibilidad de documentar el accionar creativo y saber y ver cómo los pongo en escena, de qué manera entran, cómo, por qué, para qué, saber de dónde vienen y para dónde van. Posteriormente, esto nos permite ver cómo se visten y desvisten, permitiendo que el diseño de modas entre en juego con lo realizado, lo poético, lo vivencial. Se trata de un ejercicio de exponerse en la intimidad frente al espectador y audiencia que nos ve en escena. Muchos espectadores de los trabajos, *performances*, prácticas danzarias o GOMA nos dicen que estamos aportando un recurso que da voz a un trabajo memorial, el cual pasa por la escena del cuerpo y se vuelve una DANZA DE LAS EMOCIONES, un libro en movimiento, donde cada escena es un capítulo, un mapeo corporal que muestra una geografía perceptual de esos seres humanos al margen que habitan nuestras comunidades.

Retomando esa necesidad y experticia de trabajo con comunidades, los estudios artísticos me posibilitan reconocer formas de generar conocimiento sin repeticiones subyacentes a las técnicas o maneras de ser y estar. Además, me hacen reconocer que estas comunidades se componen de seres que tienen unas necesidades particulares. Comprendiendo esta complejidad, nos acercamos a las comunidades planteando nuestra metodología para involucrar procesos de relación sintiente desde las prácticas danzarias. Como resultado, estos modos de hacer irrumpen en las gentes de la comunidad, impactan

profundamente la vivencia y nos permiten integrarnos como un todo. Así, he podido formar parte de estas y viceversa, porque es claro que esta dimensión epistémica de abrir espacios de existencia con muchas pautas de la vida y, desde el accionar escénico con las comunidades, me pone a valorar un conocimiento que surge en la práctica, “es pensamiento posicionado desde lo sensible y un acumulado de sensaciones, que se articulan por lógicas no necesariamente conceptuales y ‘lenguajes’ simbólicos particulares que son el resultado de modos de hacer disruptivos que en su acontecer escapan a las regularidades, las regulaciones y las metodologías repetitivas” (Gómez, 2017, p. 76).

Podemos afirmar que cada obra del repertorio de este trabajo colaborativo, comunitario y creado bajo el sistema SUMA y *las Dramaturgias Adyacentes* permite la creación, la comprensión, el conocimiento, la interacción e integración alrededor de una teoría revolucionaria, militante y subversiva que ha nacido desde las comunidades, desde el barrio, desde la montaña, desde esas geografías marginales pero fraternales frente al mundo que les ha tocado vivir.

Por tanto, desde la experiencia corporal y la individualidad de cada persona, trabajo con las emociones, las vivencias, las expresiones, con las costumbres que vienen marcadas por hábitos y actos sociales que imprimen un proceder en las corporeidades y acciones que se toman alrededor de cada uno de ellos. Emoción es igual a reír o llorar o a trastornos que pueden llevarnos de alguna manera a sentir rabia, impotencia, alegría, cóleras y arrebatos que nos pasan de un lugar a otro, de un estado a otro. Desde ahí, vemos que todas las sociedades tienen una forma de responder y formas de personalidad con las cuales hemos crecido y lo aprovechamos para hacer genealogías, etnografías y auto-etnografías que sirvan como material investigativo para la creación y paralelamente para saber quién está trabajando conmigo y en determinado caso poder ayudarlos a transformar aquello

que trae cada uno. Es volver la piel de su experiencia corporal un material para ser y estar en escena. Retomo lo que plantea la maestra Sonia Castillo Ballén:

La condición sintiente de la piel que constituye una facultad existencial de la persona solo es posible gracias a la plástica de sus porosidades, abultamientos, vellosidades, agujeros etc., a través de cuya geografía toman forma los sentidos. La facultad sintiente de la persona a través de la piel, y mediante los órganos de los sentidos, tiene sentido existencial, en tanto que, es a través de estas cualidades y condiciones sintientes que se llevan a cabo los procesos de intercambio en la interacción social o inter-corporeidades, cuyo movimiento relacional continuo modela la vida, así como el ejercicio de las subjetividades y de las identidades. (Castillo Ballén, 2015, p. 136)

En nuestro *estar de enunciación* siempre tratamos de reivindicar un espacio para compartir y abrazarnos, regalándonos siempre algo, encontrando el sentido de estar, vivir y convivir, desde lo pequeño, sutil y sencillo del arte y de la práctica danzaria. Así, nuestras intersensibilidades y emociones siempre van a redondear el compartir, conectar, adaptar, reinventar, cooperar, socializar, comunicar. Son las palabras clave y pautas implícitas en este trabajo de más de 32 años y que muchos nos catalogan como algo fuera de tono o bizarro. Y sí, bizarramente hemos querido mantener una forma de cohesión de unas prácticas danzarias que se vuelven una forma de resistencia al modelo impuesto y pragmático de la danza académica, un enlace corporeizado que le da voz a todos desde el hacer escénico. Esta labor surge en territorios hostiles, marginales, precarios y peligrosos, dando como nuevo termino a nuestra labor el *VozOtros* que se produce desde pensar que somos una comunidad que ha originado un pensamiento colectivo y retomamos lo que plantea Ribero: “cuando hablamos del ‘Lugar de Enunciación’ estamos hablando de *locus* social, es decir, del lugar social desde donde los grupos se originan” (Ribeiro, 2018, p. 6).

No trabajamos con las “condiciones” impuestas o necesarias para hacer danza o una *práctica danzaria*, término que utilizamos hace más de 25 años para tratar de romper el yugo de la palabra *danza* institucionalizada como lo correcto. En este sentido, me refiero a las condiciones intrínsecas mencionadas por Sabrina Mora en su investigación titulada “Las ‘condiciones’ y las tecnologías disciplinarias de la danza”. De acuerdo con la autora:

la lógica de formación de una bailarina clásica puede sintetizarse de la siguiente manera: una presencia intrínseca e ineludible de ciertas características y disposiciones anatómicas, aprendizaje de una técnica específica e inamovible, y finalmente expresión por medio del movimiento sobre la base de aquellas condiciones y de esa técnica. Como ya explicamos en capítulos anteriores, el término que usan las alumnas, las bailarinas y las profesoras para referirse a los distintos elementos de un modelo de cuerpo que se considera que es el apropiado para incorporar la técnica clásica, es el de “condiciones”. (Mora, 2010, p. 3).

Así, el *VozOtros* busca convertir la voz de todos como una disidencia, una polifonía que se enfrenta a las heridas coloniales que han buscado generarnos con el miedo, la frustración, el cansancio y hastío por lo que hacemos y soñamos. Exponemos nuestras vulnerabilidades, compartidas también por el público, para estudiar la acción escénica frente al testigo-espectador-audiencia-deponente que nos ve, nos oye, ve nuestros errores, capta las falencias, los espasmos, las pieles, las fascias y llagas, las heridas, las acciones y reacciones, el testimonio de nuestras corporeidades, de nuestras prácticas danzarias acompañada de nuestras precariedades. Ese público que nos mira atestigua y es el que se queda con nuestros vestigios y es cómplice a conciencia. En palabras de Duarte:

el testigo es el que ejecuta la “noción de responsabilidad entendida como lo que Nancy llamaría un responder del sentido, una apertura a la posibilidad



Figura 3. *Vidas Precarias*. Foto tomada en 2020 por Martha Ligia Gómez Henríquez en el Teatro Estudio La Quinta Porra.

y circulación de ese sentido en el contacto con el dolor de los otros, con la posibilidad de respuestas y de ser tocado por estas respuestas". (Duarte, 2010, p. 9)

De lo contrario y en el mejor de los casos, como plantea Cornago:

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador, no en cuanto a la rentabilidad económica ni a la necesidad de entretenerle, sino en lo que tú pretendes de ese ser humano, de esa conciencia individual que va a hacer el esfuerzo de unirse a tu propia

conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. (Cornago, 2005, p. 3)

No somos un acto suelto, regido por lo individual, no. Siempre seremos acto de comunión, ese *ENTRE-NOS* que nos posibilita el *SUMA*, somos historia de un des-acondicionamiento desde la vida y las prácticas de querer vivir a modo de. . . desde el pasado y presente que nos marca, pues es el tiempo lo que nos sitúa vivencial y corporalmente y nos hace ser devenir y carne que ha sopor-tado para construir no desde la nostalgia, sino desde la





Figura 4. *Autopsia Súbita*. Foto tomada en 2019 por Fabiana Medina en el Teatro Estudio La Quinta Porra.

reconfiguración y reconstrucción de un “todos”, de un “nosotros” más fuerte, sitúa-accionado y situado como ruina-pasado, apogeo-presente que recompone su mundo desde el arte y se hace ser/critico. De acuerdo con Stoller, las ruinas

tienen que ver principalmente con lo que queda, con las marcas y sedimentaciones que van dejando las diferentes violencias, con el después material y social de estructuras, sensibilidades y cosas. Las ruinas se alejan completamente de ser elementos contemplativos y pasan a ser el lugar desde donde aproximarse críticamente al presente. (Stoller, 2008, p. 194)

Sin embargo, aunque en nuestros días muchos hablan y usan términos por moda, como las artes vivas, artes ex-

pandidas, *performance*, *readymade*, entre otras expresiones nombradas como absolutamente libres, seguimos estando sometidos al yugo de los que ven el arte danzario como un resultado de repetición dentro del aula y la academia y de los que allí se gradúan como un evaluador y valorador de la danza en una sola línea. Aquello desprecia la labor del SUMA y de otras experiencias vivenciales que dan voz a muchos tipos de cuerpos en un nivel de inferioridad. En consecuencia, aunque produce desaliento, también genera más ganas de continuar, ese señalamiento vuelve estos procesos comunitarios, barriales y sociales una apuesta misional.

He desarrollado y planteado estrategias visuales, coreográficas, dramatúrgicas, plásticas, de entrenamiento corporal, de escritura, de interpretación, de puesta en escena, de utilización del espacio. Desde las narrativas



Figura 5. *Martillo, yunque y estribo*. Foto tomada en 2016 por Felipe Paramo Murcia en la Plazoleta del Chorro de Quevedo.

comunitarias, he descrito todo el hacer nuestro, en el que hemos creado una forma de gestar y gestionar procesos, proyectos, obras y actos comunitarios. Estos actos son tanto creativos como de rebeldía frente a las circunstancias que enfrentamos en nuestro trabajo constante. Se trata de una mezcla de relaciones experienciales y existenciales. Siempre hemos afirmado que trabajamos desde la *T-existencia*, ya que nos cuestionamos constantemente, lo investigamos y lo incorporamos en nuestros cuerpos para la escena. Lo entrenamos y lo hacemos una experiencia corporal, no para volverlo una certeza, sino para sentirlo como aspereza que molesta continuamente, para interrogarlo desde nuestra forma de ver, pensar, sentir y vivir la danza corporeizada con el SUMA y esos agenciamientos

políticos artísticos en los cuales nos desenvolvemos. En este sentido, estoy de acuerdo con Sabrina Mora quien afirma que “la agencia dentro mismo de las normas puede producirse debido a que las normas pueden ser ‘perforadas, habitadas y experienciadas de varias maneras’ y no solo consolidadas o subvertidas” (Mora, 2010, p. 13).

No soy el investigador que tiene una vida tranquila, sino que me encuentro inmerso en medio de las convulsiones del país, del amor, del sexo, del deseo de ser libre, del anhelo de ver cambios y transformaciones en el otro. Es que hay tantas realidades del barrio, de los barrios del centro oriente bogotano para empalmar en este artículo. Allí suceden tantas cosas que mientras escribo estas líneas está

apareciendo algo que se pueda usar más adelante para una dramaturgia adyacente, vecina, cercana, familiar, fronteriza, anexa a nuestras vidas o a otras, distante pero contundente para hacernos piel de nuevo.

A partir de todo esto, hemos generado una lucha política desde el territorio y con el arte como única arma para combatir tantos flagelos que acompañan a las comunidades. Nos toca hacer nuestras mismas políticas ciudadanas, encontrar formas de gobernar el territorio, de gestionar para el territorio. Además, nos vimos con la inmensa necesidad de vernos a los ojos para abrazarnos, pero también para decirnos las verdades. Eso quizás nos marca en mantenernos frente a tantas adversidades juntos y construir para nuestras comunidades una forma de continuar luchando por nuestros derechos y por nuestras vidas. Lo barrial no es un lodazal, es una estrategia política y social de hacernos sentir frente a tantos sucesos y necesidades imperantes en el sector. Se trata de poner desde el arte el pellejo y mostrar cómo nos hemos organizado. En consonancia con Sabrina Mora:

las reglas del arte posibilitan o potencian formas de organización, de agencia y de intervención sobre el mundo que son en sí mismas transformadoras, ya que son transformadoras sus dinámicas. En este sentido, el arte podría generar espacios que, aunque no se presenten como abiertamente confrontativos o no se articulen en discursos políticos reconocibles desde otras esferas, se tornen lugares de transformación individual y colectiva mediante la generación y puesta en acto de determinadas formas de relación. Así, una práctica de intervención realizada a partir de este encuadre estaría centrada en la generación de espacios donde se pongan en circulación saberes propios del arte, pero donde se exalte sobre todo la existencia de tal espacio de intercambio en sí mismo. (Mora, 2019, p. 4)

En muchas ocasiones, se tuvo que hacer la *Kor-pelota*, la cual era el pasatiempo de jugar con la pelota, sortear las necesidades del sector y tomar decisiones. Nuestra pelota inflable unas veces y otras de fútbol o baloncesto era lanzada al aire hasta que alcanzaba el máximo instante de suspensión en el cielo y a ese lapso de tiempo le llamábamos *el santiamén*. Es el instante en que todo puede pasar, la continuación incesable en que conseguimos ceder a la gravedad o tomar decisiones distintas frente a nuestras situaciones personales. Aquí, el azar se sorteaba con un balón y no con los dados de jugar parkés; no rifábamos, como los soldados romanos, la ropa del Jesucristo crucificado, no; siempre dijimos que nos tenían los gobiernos de turno como pelotas y de ahí nace esa posible jugarreta. Este era el momento en que una pelota, balón o bomba inflable se queda emergiendo en el aire y con ello indisolubles en el salón, todos contenemos el aliento para saber qué movimiento hacer e improvisar asimismo con las decisiones frente a lo que nos tocaba afrontar en lo social, comunitario, político, barrial, familiar. En un abrir y cerrar de ojos debías dar soluciones prontas, lo que se volvió una forma de trabajar entrenamiento corporal y la improvisación en el salón de clases. La *Kor-pelota* era la forma de *pre-inventarnos*:

en ese territorio creativo, hemos podido observar que un particular azar se interpone entre su gesto y el movimiento y para hurgar en esa dimensión atemporal de lo posible resaltamos su evidente consecuencia como son los impulsos psico-físicos que hacen reaccionar al cuerpo cuando detienen el gesto y lo suspenden dentro de un estado de alerta que lo intensifica, surgiendo así una cadena de significaciones que exponen de manera convincente una nueva sensibilidad ante el que observa, que ya no espera pasos estructurados sino reacciones desconocidas de un cuerpo que reinventa formas muy personales y por ello inaprensibles. de esta forma el azar nos permite estabilizar y desestabilizar nuestro presente corporal y coreográfico para seguir posi-

cionando una poética disímil a nuestro pensamiento. (Ponce Flores, 2017, p. 8).

La efervescencia colectiva en los sectores comunitarios nos posiciona como un todo. Los danzarines nos volvimos un fenómeno social para la comunidad, nos reencontrábamos en cada proyecto, en cada sueño, en cada accionar de nuestro ser y estar como artistas. Nos volvimos un fenómeno de la fiesta, de la alegría. Fuimos el éxito popular con nuestras obras de danza y comparsas, se dio el auge en niños, grandes y adultos de montar zancos, de hacer danza. Todo esto llevó a un resultado mediático notable y pronto nuestro hacer escénico se convirtió en un elemento central de la integración social a finales de los 80 y durante toda la década de los 90. A lo largo de estos años, abrimos los estantes personales de la comunidad para ver lo que allí guardaban, hacemos abrir cajones, compartimentos y gavetas para meternos en sus recuerdos, sus tesoros más valiosos, que guardan con recelo, ordenan con cuidado, clasifican con detenimiento, cuidan como vigilantes, protegen como acaudalados millonarios y pudientes bancarios. Solíamos decir: “cuando abres el corazón lo personal se vuelve colectivo”. Entonces aprovechamos la alegría para sacar dolores y duelos y transformándolo en algo útil para la escena. Era como dice Angelica Liddell “hacer del sacrificio un acto poético” (Liddell, 2015, p. 103)

Todos los días y a todo momento hemos luchado con ese impulso por situarnos en el tiempo presente de nuestras cotidianidades sin olvidar el pasado, con el afecto y la emoción que compartimos en nuestro aquí y ahora danzando, mientras hacemos nuestras prácticas danzarias. Siempre hemos tenido claro que, como Angelica Liddell menciona, “no debemos permitir que la represión triunfe sobre la expresión” (Liddell, 2015, p. 40). Desde este punto, luchamos por este espacio donde simpatizamos con nuestra vulnerabilidad y precariedad, siempre buscando explorar con acciones y con nuestro cuerpo cómo lo más pequeño y supuestamente intrascendente de nuestras

vidas puede cambiarlo todo de la forma más inesperada, volviéndolo un acto poético, un *amor propio en la escena*, como decían algunas de las señoras y mujeres que pasaron por Sueño Mestizo años atrás. Ellas expresaron haber sentido orgasmos y palpitos en sus interioridades. Algunas de ellas decían:

hacer el amor en las tablas como en la cama, con la danza y el teatro, con el humor corporal, el sudor, los quejidos y lamentos en cercanía con las audiencias posibilita una atmósfera exclusiva de lo cotidiano, lo originario, lo habitual y hasta de lo esperanzador que se comparte en la escena cada vez que se para uno ahí, es que el público nos posee y nosotros nos dejamos, pero somos nosotras las que hacemos todo con ellos, es una pregunta-respuesta en un acto de comunión. (Mujeres que trabajaron en Sueño Mestizo)

De esta manera, nos acostumbramos en ese acto de amor, a romper moldes, salir de cualquier estructura o limitación que apareciese en el camino. Ser atrevidos, osados y beligerantes nos permite seguir sin aire, pero con más vida, siendo un halo de vida y esperanza para ellos (nuestras comunidades) y nosotros mismos.

En todo este trasegar de las prácticas danzarias, nos convertimos en un equipo que trabaja unido y comparte, desayunos, almuerzos y cenas, se divierte, bebe café y vino. Somos artistas que se comparten conocimientos y experiencias, que leen y debaten. Reconocemos nuestras diferencias, pero hemos podido convivir y entendernos en la prosaica de nuestras cotidianidades y en la poética de nuestras obras. Planteamos con efervescencia una proxemia poética y emocional sobre el acontecer del ser humano en el mundo. Todo contado desde el movimiento, la voz y el entendimiento de nuestro entorno, con la fuerza creativa del ser humano académico o no académico y el amor a los pequeños detalles que se elevan a calidad poética y se hacen grandes en la escena. Así

pues, decidimos como acto político no crear personajes que nos intenten abrir lo ojos para que veamos, sino que ponemos nuestra propia vida, con nuestros nombres y apellidos, nuestra corporeidad y vivencias como único sustento para posicionarnos en la escena. En Sueño Mestizo con el SUMA nos hemos permitido decirle al mundo: esto es lo bonito de elegir nuestro propio camino, no queremos repetir, ni acudir a los clásicos, queremos que nuestras historias se vuelvan un clásico.

*El sacrificio es un acto solitario de creencia.*<sup>1</sup> En las soledades de nuestras individualidades, se trata de pensar cada día cómo le aportamos a esta sociedad, cómo volver todo un acto poético, no para salvar el mundo o *crear la cura contra la malaria*, como dice Liddell, *sino para quizás salvarnos nosotros mismos, y transformar al otro. Esta es la responsabilidad auestas de cada uno.* Jugamos en el bando político de lo común, es decir, que todo ante nosotros es un acto de rebeldía política. Nos toca subjetivarnos a nosotros mismos como agentes constructores de sociedad y de procesos de identidad. En este proceso nos volvemos universales y nuestras individualidades se expanden a pensar por el otro. De esta manera, impregnamos un amplio grupo de prácticas sociales, artísticas y políticas con el desgarramiento estético, crujido que nos permite elevar banderas no de partidos políticos de x o y pensamiento, sino las banderas comunitarias que abran la posibilidad de construir un país y una nación alrededor de los nuestros.

A manera de concluir esta experiencia de escritura y, ciertamente, no estamos hablando de un color de partidos, sino de un cromatismo que nos permitió ser todos del mismo lado y del mismo pensamiento. Era un mundo local, barrial y ciudadano de muchos colores, de muchos olores, de reciclaje, de arcilla, de ladrillos y tubos, de caballos, de niños y mujeres de jardines comunitarios, de gritos y cantos, de alboradas y canelazos, de tintos y cara-

jillos para el frío a las cuatro de la mañana, de una arepa de maíz en la esquina, de obleas y ponches en bolsa al mediodía, de helados con pan rollo al salir de la escuela, de bolsitas de leche y mogolla negra que daban como refrigerio en las escuelas los gobiernos de turno, de una leche blanca y espesa en botella de vidrio, de la bienestarina para engordar del ICBF, del mute de la señora que trabaja por las calles gritando: “¡muteeeeeeeeeeeeeee!”, del zorrero que gritaba al caballo por no querer frenar, del marido y su esposa que pelean a media voz por celos. Y qué decir de los juegos, por ejemplo, de los niños que cantaban los pollos de mi cazuela haciendo una ronda, o golpeando las manos en escalada, o de los jóvenes que saltan al cauchito, o que jugaban contra las paredes a la una la mula, y de las llantas y neumáticos que sirven de juguete, del rejito quemado, de las escondidas americanas que permiten los primeros besos entre niños y jóvenes, del soldadito libertador, el yermis con las tapas de las botellas de cerveza y gaseosa, los pochados con palos sacados de cualquier lugar con tal de divertirse. Hacer genealogía del barrio tiene que ver con un color, el de la vida, que es de todos los colores y de todas las emociones.

Venciendo, vencimos muchos obstáculos y tropiezos. Eso nos hacía fuertes, aves fénix que renacían cada mañana a la discrepancia oficial, el hambre, la pobreza, los señalamientos, la muerte, las drogas, lo apremiante no era tapar con pañete o curitas lo que dolía, lo palpable, lo tangible, sino sacarlo para limpiar y liberar. El trabajo social duele y cuesta. Ha tocado volvernos hasta médicos, curanderos, enfermeros para ayudar a sanar desde todos los aspectos. Nos tocaba trabajar en la dinámica de tantas vidas, lo que no nos permitía ser estáticos en la construcción y continuidad de los objetivos artísticos, sociales y políticos.

Hoy se mantiene el proyecto, después de 34 años se respira un halo de gratificación, de placer acompañado de fatiga y cansancio que no me deja renunciar. Eso es re-

<sup>1</sup> Las cursivas corresponden a líneas tomadas de Liddell (2015, p. 109).



Figura 6. *De encéfalos y 69 vacíos más*. Foto tomada en 2019 en Chancay, Perú, por Felipe Paramo.

silencia para el mañana, para cada proyecto, para cada nuevo reto, para cada nueva danza que se sale de los puestos de control hegemónico y paradigmático, para decir que estas corporeidades con las cuales laboro hacen una danza política y social por decisión propia, convocados ante la historia, la situación del país y sus gentes, citados y emplazados a ser un corpus comprometido con la realidad social. El SUMA y todas estas premisas de la investigación doctoral abarcan también unas *pedagogías disidentes* que se usan como método para poder hacer

que el otro, el diferente, el diverso, el aislado, el marginado pueda DANZAR.

Seguiré haciendo de la calle, del escenario y de la vida de muchos una opción que responda al hacer escénico, pues no hemos trabajado con el paradigma educativo de la facilidad de aprender sino con la dificultad de aprehender, con las falencias me he vuelto posibilidad de re-existencia, no como algo que suene al mesías vendido en la religión, sino como el hacedor-agenciador de procesos artísticos con incidencia social y que el aporten a este doctorado en estudios artísticos desde estas y otras perspectivas.

## Referencia

Castillo Ballén, S. (2015). Modos de relación sintiente: Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 10(1), pp. 131–152. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.mrsb>

Claramonte, J., & Rodrigo, J. (Mayo de 2008). Estética y Teoría del Arte. Recuperado el 15 de Abril de 2012, de <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>

Cornago, O (ed.) (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 317-329.

Duarte, A. M. (2010). *Los ‘silencios del dolor’: hacia un pensamiento de la responsabilidad frente al sufrimiento a partir de la experiencia estética. Sobre “Sudarios” de Erika Diettes*. Ponencia presentada en el marco del coloquio internacional ¿Qué significa sufrir? (29 y 30 de octubre) en Santiago de Chile. Disponible en <https://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co/Web/documentos/ponenciaChile2.pdf>

García Schlegel, M. (2016). *La fémina y la danza como experiencia de Nación*. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56480>

Gómez Moreno, P. (2020). Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 6(8) pp. 64-83 doi. org/10.14483/25009311.15690

Larrosa, J. (2001). Dar la palabra: Notas para una dialógica de la transmisión. En: Larrosa, Jorge; Skliar, C. (Eds.). *Habitantes de Babel: Políticas y poéticas de la diferencia*. Barcelona: Laertes, pp. 411-432.

Liddell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético*. Editorial Continta me tienes, Colección Escénicas, 2ª edición ampliada, Madrid.

Mora, A. S. (2019). ¿Qué transforma el arte transformador? Reflexiones en torno a prácticas de intervención con el recurso de Artes Escénicas. *Intervención*, 9(1), 114-125.

Mora, A. S. (2010). El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal [Tesis de doctorado] recuperado en: <https://doi.org/10.35537/10915/27179>

Ponce Flores, L., (2017). Cuerpo y azar en la danza de Carmen Werner: nuevas fronteras performativas del gesto. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales* 9, pp. 143- 172. Recuperado de: <https://leysonponcecoreografo.files.wordpress.com/2017/05/ponce-flores-l-2018-cuerpo-y-azar-en-la-danza-de-carmen-werner-nuevas-fronteras-performativas-del-gesto-iberoamc3a9rica-social-revista-red-de-estudios-sociales-ix-pp-147-163.pdf>

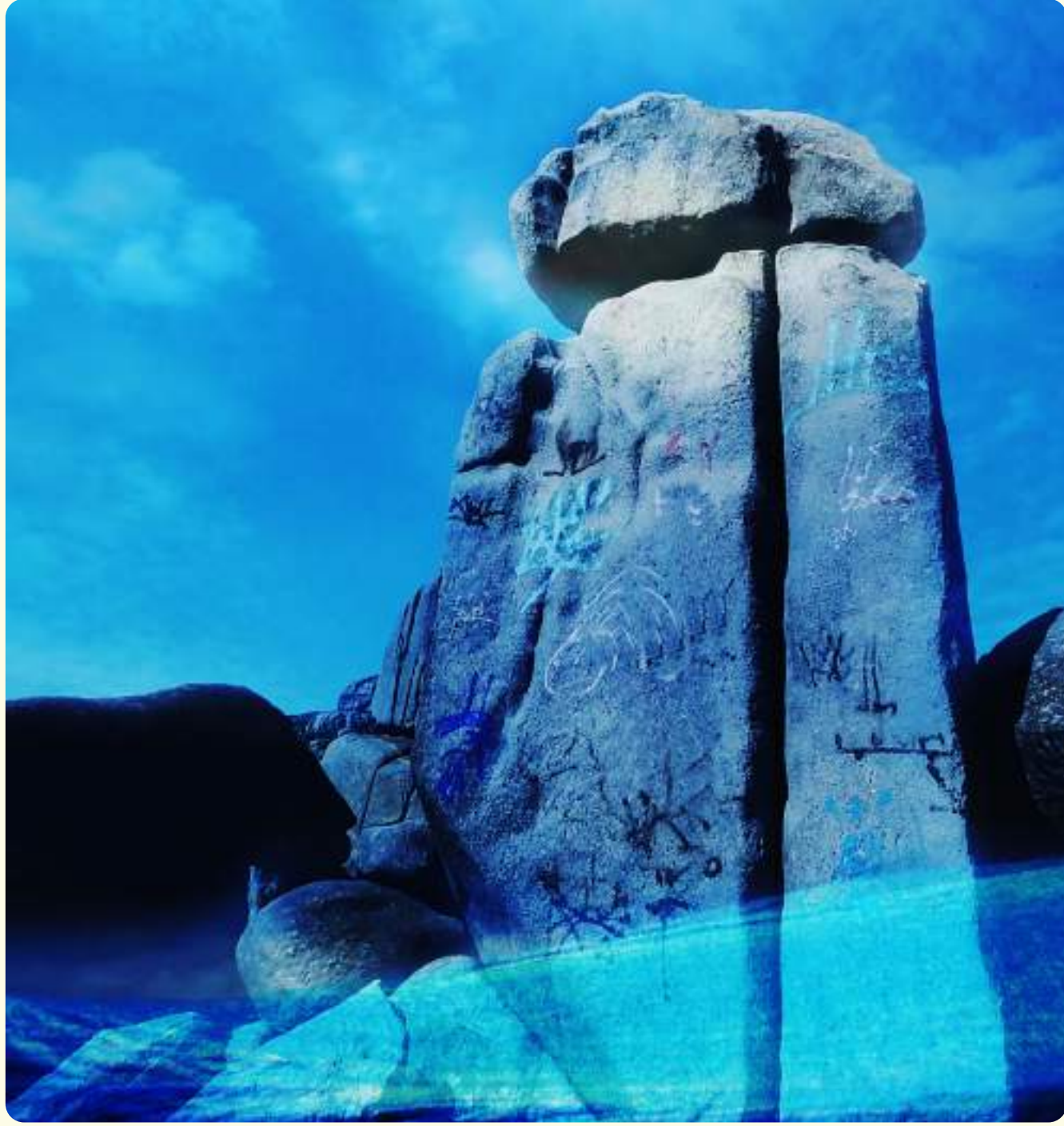
Proust, M. (2015). *En busca del tiempo perdido*. (Trad. P. Salinas). Alianza editorial.

Ramírez, M. (2012). Arte *In Situ* en la esfera local. *Revista de Extensión Cultural* 57. Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín.

Ribeiro, D. (2018). Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación. *Relaciones Internacionales*, (39), 13–18. <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2018.39.001>

Stoller, A. L. (2008). Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination. *Cultural Anthropology*, 23(2), pp. 191-219.

*Reflexão de Pilar Domingo 2017, impressão em fine art, Rio de Janeiro-Brasil*





# Narración Gráfica - Laboratorio de Investigación-Creación: Índices de un Proceso Tejido y Colaborativo en Comunidad\*

Graphic Narration Research-Creation Laboratory: Indices of a Woven and Collaborative Process in Community // Narração Gráfica Laboratório de Pesquisa-Criação: Índices de um Processo Tecido e Colaborativo em Comunidade

**Oscar Daniel Pinzón Lizarazo\*\***

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
odpinzonl@correo.udistrital.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 201-217

**Cómo citar este artículo:** Pinzón, O. (2023, enero-diciembre). Narración gráfica - Laboratorio de investigación creación: índices de un proceso tejido y colaborativo en comunidad. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 201-217. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 24 de diciembre del 2022

**Fecha de aceptación:** 29 de diciembre del 2022



**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20372>

\* **Artículo de reflexión:** el artículo recoge las valoraciones que hago como investigador a partir de los cruces entre los resultados genealógicos, el contexto de la tesis, la realidad vivida en tiempos de pandemia, la práctica y los diálogos con participantes. Estas valoraciones me permiten identificar la necesidad de un trabajo en común que aborda demandas desde una perspectiva bioética, utilizando como base los antecedentes y fuentes primarias del proyecto. Este artículo se deriva de mi tesis doctoral en curso, provisionalmente titulada “Narración gráfica de experiencias: entrecruzando imágenes de migración”, la cual está siendo desarrollada como parte del Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes (ASAB) en co-tutela con el Doctorado en Arte y Ciencias del Arte de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. Esta tesis es uno de los proyectos de Formación de Capital Humano de Alto Nivel en Doctorado para el Desarrollo Regional de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Corte II a Nivel Nacional, con un enfoque estratégico que busca el desarrollo social en Bogotá, respaldado por el Grupo Investigación para la Creación Artística, Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. Es una tesis que hacer parte del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587. <https://www.transmigrarts.com/>

\*\* Docente, creador e investigador. Actualmente doctorando en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y becario del Programa de Becas de Excelencia Fondo de Ciencia, Tecnología e Innovación-FCTel del Sistema General de Regalías-SGR. Magister en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, con un Diplomado en Antropología del Arte de Latir A.C. y el CIESAS en México, y un Diplomado en Estudios Editoriales por el Instituto Caro y Cuervo. Licenciado en Educación Artística de la Universidad Distrital. Ha sido docente en varios niveles de formación en espacios formales desde la educación básica a la universitaria y ha participado como gestor y asesor en el diseño de políticas referentes a las pedagogías del arte y la cultura. Creador de Narración Gráfica: Laboratorio de Investigación-Creación. <https://www.narraciongrafica.com/>

**Resumen**

Este artículo presenta los antecedentes de un proyecto doctoral de investigación-creación aplicada sustentado en la recuperación de la experiencia vivida y la importancia de esta investigación en el campo de los estudios artísticos. El artículo busca sintetizar la comprensión de las necesidades personales y colectivas que surgen en contextos de trabajo donde se plantean interrogantes de carácter cultural, ambiental y social para abordar una práctica situada que permite comprender la migración desde el relato del propio migrante. Se explora entonces la narración gráfica como una posibilidad para trabajar las representaciones propias del migrante a través de la creación de imágenes colectivas. A partir de este trabajo, se reconocen y establecen demandas desde una perspectiva bioética.

**Palabras clave**

Bioética, investigación-creación, imagen, narración gráfica, migración, representaciones

**Abstract**

This article outlines the research conducted in advance of a doctoral project in applied research-creation, based on the retrieval of lived experiences and highlights the importance of this research for the field of art studies. The article aims to synthesize the understanding of personal and collective needs that emerge in work contexts where cultural, environmental, and social inquiries are raised. The goal is to address a situated practice that allows for an understanding of migration through the lens of the migrants' own narratives. Graphic storytelling is investigated as a means of engaging with the migrant's own representations by creating collective images. Through this work, demands are acknowledged and established from a bioethical perspective.

**Keywords**

Artistic-research, bioethics, graphic storytelling, image, migration, representations

**Resumo**

Este artigo apresenta os antecedentes do projeto de doutorado de pesquisa-criação aplicada que assenta na recuperação da experiência vivida e na importância desta investigação no campo dos estudos artísticos. O artigo sintetiza a compreensão das necessidades pessoais e coletivas que surgem em contextos de trabalho onde se revelam questões de ordem cultural, ambiental e social para abordar uma prática situada que permite compreender a migração a partir da própria história do migrante; a narração gráfica é investigada como possibilidade de trabalhar as próprias representações do migrante através da criação de imagens no coletivo a partir desse trabalho, declara-se o reconhecimento e o estabelecimento de demandas a partir de uma perspectiva bioética.

**Palavras-chave**

Bioética, narração gráfica, migração, imagem, representações, pesquisa-criação

## Recuperación de la Experiencia Viva y la Importancia de Esta Investigación en el Campo de los Estudios Artísticos

Este proyecto de investigación, provisionalmente titulado “Narración gráfica de experiencias: entrecruzando imágenes de migración”,<sup>1</sup> es una propuesta doctoral de investigación-creación aplicada que se basa en las prácticas iniciadas durante mi proyecto de pregrado titulado “Entre Historias: investigación-creación de la narración gráfica, la ciudad y el objeto de aprendizaje” (Pinzón Lizarazo, 2008), el cual exploró la transición del cómic a los medios digitales. La propuesta consistió en la creación de un objeto virtual de aprendizaje interactivo que se implementó posteriormente en grupos de trabajo con el fin de generar narrativas cortas a partir de las imágenes que esta ofrecía. Esta misma propuesta dio lugar a la creación del Grupo de Investigación en Narración Gráfica, un proceso que reunió la producción conjunta del grupo de trabajo Bizarría Comics,<sup>2</sup> un colectivo interesado en generar propuestas relacionadas con cuestionamientos sobre aspectos gráficos y el quehacer de la escritura con enfoque literario. El grupo de investigación fue eventualmente institucionalizado en la Universidad Distrital por el CIDC, durante mi quehacer como docente en la Licenciatura en Educación Artística desde 2009, y se mantuvo en esta institución hasta el año 2015.

A partir de estas primeras incursiones en la investigación y de mi incidencia como docente universitario, en el año 2011 creé el Semillero de Investigación-Creación en Narración Gráfica, como una plataforma formativa para jóvenes investigadores-creadores que expresaban sus inquietudes sobre el trabajo gráfico y literario. En 2012,

el proyecto se institucionalizó formalmente en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). En 2015, participó en la primera convocatoria para el financiamiento de proyectos de investigación de semilleros del CIPU de la UPN. El proyecto presentado, titulado “Semillero Narración Gráfica: Imagen, Arte y Cultura”, fue aprobado y financiado bajo el código FBA-003-S15. Esta iniciativa permitió articular la formación en espacios académicos de prácticas pedagógicas en colaboración con el IDARTES. Como resultado, fue posible tener una experiencia in situ de aplicación de mediaciones y metodologías propias del semillero, como la formación de mediadores, la asesoría en el diseño y aplicación de laboratorios, además de talleres en procesos de trabajo con población desplazada, ex habitantes de calle, mujeres en ejercicio de prostitución, población privada de la libertad y comunidades indígenas. Adicionalmente, se trabajó con población con enfoque de género, grupos infantiles, juveniles y adultos mayores. Este proceso de investigación, como proyecto interno del semillero, permitió tener una trazabilidad de los grupos poblacionales, la población de enfoque diferencial y las relaciones de vinculación con entidades públicas y privadas que trabajan desde el arte en Bogotá. A partir de esta experiencia, se generó una línea de trabajo que reconoce el trabajo en colectividad y expresa una clara preocupación por valorar las prácticas artísticas y las formas de mediación que impulsan el hacer artístico en las comunidades.

Durante mi formación en la Maestría en Escrituras Creativas, realicé un segundo proyecto de investigación-creación como trabajo de grado. Este proyecto, titulado *Libro Quimera (Libri Chimaera)*, fue finalizado en 2010 y publicado en 2012. Su desarrollo me permitió recuperar y aplicar parte las reflexiones surgidas durante la elaboración de *Entre Historias*:

Si hay trabajos en lo digital, lo que media “lo tangible” tiene que ser parte del trabajo, parte del todo, por más digitales que sean las propuestas, son ob-

1 Siguiendo la definición de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), en este artículo se utilizarán palabras alternativas que se refieren al movimiento de personas de un lugar a otro. Así pues, a lo largo del texto se emplean palabras como migrante, migrantes, personas en desplazamiento y comunidades en desplazamiento.

2 Grupo de trabajo conformado de 2005 hasta 2010 junto a Luis Álvarez Marín.

jetos... lo digital no puede existir sin lo físico. Dada esta reflexión *Entre Historias* finalizó siendo un libro-objeto interactivo con plegados y troqueles que era contenedor de un CD-ROM con la propuesta digital. (Pinzón Lizarazo, 2008, p. 57)

*Libro Quimera* (2012) se concibió como una creación que aplicaba los resultados del proyecto de pregrado a una práctica de creación sobre el soporte físico como medio interactivo. El proyecto permitió activar rutas de creación de procesos aplicados desde la narrativa gráfica y el libro-objeto. Debido al interés generado por las piezas en los intercambios y encuentros con escritores y otras comunidades artísticas, se desarrollaron talleres de formación que abordaban tanto el trabajo con objetos en papel como el diseño estructural de formatos para libros y publicaciones. Estas experiencias me llevaron a interesarme por el trabajo editorial e inscribirme en el Diplomado en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo.

Posteriormente, diseñé laboratorios de investigación, creación y mediación que se aplicaron en comunidades académicas en cooperación con el Semillero en Narración Gráfica, especialmente dirigidos a grupos de artistas, escritores y diseñadores. Como resultado de estas acciones, pude formular el Laboratorio de Investigación-Creación en Narración Gráfica (Narración gráfica LAB-IC) como un proyecto personal, en el cual se producen objetos en colaboración y se proyecta la narración gráfica como un proceso de recuperación de memorias. La experiencia en esta modalidad de creación de objetos se integró en procesos formativos en espacios académicos de la Licenciatura en Artes Visuales de la UPN, incluyendo eventos abiertos a la comunidad universitaria. De igual forma, permitió consolidar intercambios con proyectos de artistas y artesanos. El proceso se ha interesado por temas y problemas abordados en la academia por medio de trabajos de grado dirigidos, conversatorios con diferentes actores sociales y el trabajo con comunidades a niveles barrial, local y distrital. En este sentido, las actividades

de investigación y creación del semillero se han enfocado en trabajar con comunidades no académicas, entre las cuales se encuentran grupos de jóvenes en procesos de creación de fanzine, así como comunidades barriales y comunidades desplazadas con quienes se han realizado mediaciones.

El trabajo creativo e investigativo desde la narración gráfica ha formulado inquietudes frente al proceso de trabajo editorial y el trabajo en proyectos de autogestión. Esto ha posibilitado que jóvenes puedan buscar rutas para activar diversas economías independientes y varios procesos de trabajo en colaboración. Con base en esta experiencia, se crea un trabajo de formación e investigación permanente sobre el fanzine, el cartelismo y el uso de la narración gráfica como proceso de sistematización de experiencias.

A lo largo de los últimos doce años, mi interés de trabajo se ha dirigido hacia la narración gráfica desde una mirada colaborativa que busca explorar diferentes formas de construir narrativas desde una perspectiva transmedia. En efecto, esta aproximación recurre a diferentes soportes y medios que son llevados a la experiencia con un enfoque de participación abierta. En consecuencia, la presente recuperación de experiencia no solo se enfoca en la reflexión de mi quehacer como investigador, sino que provee un modo de hacer que establece diálogos directos con comunidades académicas y no académicas a partir de la narración gráfica. Así pues, se ubica como una actividad de lo artístico situado que pertenece al ámbito de lo relacional.

Mi preocupación por el trabajo con las comunidades surge desde mi posición como docente políticamente arraigado a la educación pública, ya que he vivido, me he formado y actualmente trabajo en ese ámbito. Trabajar con estudiantes de la universidad pública permite ver un reflejo de las problemáticas que afectan a nuestro país. Los espacios de encuentro con los estudiantes

permiten diálogos que develan lugares de origen, historias familiares y narrativas que convergen entre el hacer y la experiencia. He encontrado que una gran parte de los estudiantes proviene de barrios periféricos de la ciudad, a los cuales sus familias emigraron desde diferentes regiones del país. Al vincular sus historias con las mías y las de mi familia, encuentro las mismas tensiones que nos configuran. Algunos estudiantes que viven fuera de la ciudad se desplazan desde muy temprano hasta altas horas de la noche para estudiar en Bogotá. Estas situaciones que transcurren en la realidad de vivir y transitar por la ciudad son reflejos de historias que marcaron todo mi proceso de formación como estudiante de universidad pública. Se revelan en cada encuentro, en cada historia de los estudiantes a quienes he acompañado en su proceso y especialmente en aquellos con quienes he trabajado en procesos formativos desde la creación del proyecto Narración Gráfica LAB-IC.

En los últimos años, como docente e investigador he visto de primera mano y he interactuado con estudiantes provenientes de casi todas las regiones del país. Igualmente, en los espacios de práctica y en mi trabajo con otras entidades son innumerables los casos de comunidades que provienen de diferentes regiones. Desde mi experiencia, esto deja en evidencia que Bogotá es receptora no solamente de personas, sino también de hábitos, costumbres, territorialidades y disputas. En consecuencia, la ciudad, al ser un receptáculo de diversidad, también se convierte en un escenario en donde las diferencias culturales pueden causar conflictos, desde violencias simbólicas hasta agresiones verbales y físicas que afectan la integridad de cada persona y su cultura. A partir de los procesos desarrollados, encuentro no solo una creencia vinculada a lo trabajado en estos años de experiencia. Ha sido mi decisión política transitar al borde de las fronteras académicas, institucionales y comunitarias, pues tengo la convicción de que el arte puede aportar al trabajo sobre asuntos de orden social, a los ejercicios de la convivencia desde el reconocimiento y al diálogo de saberes,

desde los procesos de mediación que articulan los procesos entre las instituciones, la academia y las poblaciones, eso sí, con una mirada más centrada en las personas y las comunidades.

La recuperación de la experiencia vivida se presenta como el resultado de la genealogía de la práctica trabajada en los espacios de taller laboratorio y taller articular I y II ofertados por la línea en ECCSP, durante el primer año de formación doctoral. Así pues, a continuación, se presentan los resultados de este proceso que relacionan mis principales propuestas en narración gráfica y las relaciones de trabajo con comunidades que se fueron creando a partir de ellas:

#### *Resultados desde los procesos de investigación-creación*

- En 2010, se crea el Semillero en Narración Gráfica en la UD con aprobación del CIDC. Posteriormente, en 2012 es aprobado en la UPN con registro en el CIUP. El semillero se concibe como ruta de aplicación de procesos en investigación-creación en la comunidad académica.
- En 2016, se llevan a cabo procesos de diversidad cultural desde la narrativa en lectura y escritura, así como intercambios con escritores y comunidades en el proyecto Cátedra Unesco Inter-Sedes con la Universidad Nacional.
- En 2017, se trabaja con intaglio, texto en relieve y braille, durante los procesos de mediación de lectura y escritura. Además, se realiza el encuentro *Ver y leer con todos los sentidos* en colaboración con el Instituto Nacional para Ciegos (INCI).
- En 2018, se implementan talleres de cartografía social con jóvenes líderes para procesos de fortalecimiento de la convivencia en las diferentes localidades. Se inicia el trabajo en la dirección de tesis de maestría sobre procesos con población en condición de discapacidad. Se realiza un trabajo conjunto con mesas locales de discapacidad, niños en colegios públicos, familias, instituto distrital de las artes y la Universidad Nacional.

**Tabla 1**

Resultados desde procesos de mediación con comunidades

Recurrencia	Práctica	Asuntos
Trabajo con comunidades académicas en el sector público	Desde espacios académicos impartidos se identifican algunas primeras vulnerabilidades.	Estadísticas que varían de regiones cercanas y se desplazan por ciudades. A partir de ellas, se identifican problemas económicos, sociales-familiares y políticos.
Resultados en un proyecto interno de investigación financiado UPN, 2015-2016.	Diseño y aplicación de talleres, propuestas de mediación para trabajo con población	Trabajo con comunidad exhibante de calle con Integración social; adultos mayores, mujeres víctimas de violencia en casas de igualdad de oportunidades, niños, jóvenes asistentes a bibliotecas públicas; población privada de la libertad, INPEC; comunidades campesinas en ciudad región en ejercicio de lucha por la vivienda digna – sector Quiba, familias campesinas plazas de mercado.  Se genera convenio cooperación con IEDARTES para continuidad del proceso, actual vigencia en modalidad de práctica docente.
Proceso de gestión en comunidad	Desde 2016 intereso en procesos de edición comunitaria, gestión de economías solidarias.	Inicio con estudiantes de similares. Se han trabajado procesos en autogestión, trabajo en solidaridad con el paracaidismo y el movimiento estudiantil con familias, economías solidarias entre artistas, artesanos y actores independientes.
Comunidad migrante	En 2014, recepción de estudiantes de regiones. Desde 2018 hay una mayor acogida de estudiantes migrantes en la UPN.	Procesos de trabajo con comunidad migrante en colaboración con señillero en procesos editoriales autofinanciados.

Nota: Elaboración propia.

**Tabla 2**

Resultados a partir de la revisión de la genealogía de la experiencia vivida, resultados en dialogo con el aprendizaje y encuentro académico del DEA

Recurrencia	Práctica	Asuntos
Intermedialidades	Proceso de trabajo recurrentemente con el libro objeto, el papel como materialidad y soporte.	Intereses en lo digital y lo físico, lugares de formulación de archivo, de memoria y de construcción cartográfica. Dispositivos en papel y digitales como formas de mediación.
Intersensibilidades	Proceso de creación investigadora, que aporta desde la línea en ECCSP, preguntas sobre la experiencia previa.	Importancia de sistematizar en el proyecto los procesos intersensibles en las relaciones intermediales que se abordarán en la creación investigadora.
Trabajo con comunidades	Experiencia previa al trabajo con comunidades es importante en tanto es el lugar desde el cual se vinculan los procesos de creación previos a esta propuesta.	Se identifican prácticas que van desde lo académico a la proyección social. Se destaca el trabajo con personas que habitan la periferia de la ciudad. Se encuentra la condición de ciudad región, población campesina que llega a Bogotá y lucha por procesos de vida y vivienda digna. Por ello, se encuentra el trabajo con migración interna en el país, población que ha sido víctima de violencia y desplazamiento.

Nota: Elaboración propia.

La tesis es importante para el campo de los estudios artísticos, ya que permite tener una mirada situada frente a los procesos de investigación-creación relacionados sobre narración gráfica que se han realizado y recuperado en mi experiencia como docente, investigador y creador a cargo de un proceso que actualmente cuenta con más de doce años de experiencia. Paralelamente, este proyecto muestra cómo se fue configurando la narración gráfica que cuenta relatos de vida y situaciones de migración a nivel nacional y global. Lo anterior se entiende como la posibi-

alidad no solo de sistematizar algunas producciones que se han elaborado previamente, sino también de comprender cómo estas configuran *la necesidad de narrar experiencias de migración con comunidades*.

La tesis se inscribe en las apuestas del consorcio TransMigrARTS, cuyo objetivo general es observar, evaluar, modelar e implementar talleres artísticos con migrantes en situaciones de vulnerabilidad. A través de intercambios de personal, el consorcio busca crear una red de investigadores, artistas y expertos entre 14 universidades, centros científicos, asociaciones culturales y empresas de Europa y América Latina. Debido a que esta propuesta trabaja con comunidad migrante, la tesis se une a los principios promulgados por el consorcio. En esta relación, se busca incentivar el diálogo y el intercambio de experiencias para ampliar los horizontes de sentido, mediante la observación de los procesos de trabajo con comunidades migrantes a cargo de los socios participantes del consorcio.<sup>3</sup> De esta manera, se espera aportar desde la experiencia en narración gráfica y procesos de mediación al modelamiento y generación de dispositivos artísticos que serán luego valorados, según la propuesta de Martínez y Gobbé-Mévellec (2014), para implementar en el taller en el que participa la tesis en colaboración con investigadores de la línea en ECCSP.

Como tesis que gira en torno al trabajo con comunidades migrantes, esta investigación aporta a la valoración de los modos de vivir y los modos de existencia planteados por Sonia Castillo en el marco del consorcio TransMigrARTS. Así pues, desde los ejercicios de observar, establecer diálogos y relaciones, se espera contribuir a la propuesta valorando los modos de vivir de las comunidades a partir del registro y la creación de objetos, los cuales serán diseñados y creados a partir del campo de estudio de la narración gráfica.

Los objetos creados tienen como propósito reflejar los elementos culturales, sociales, ambientales y del buen vivir de las comunidades en desplazamiento, estableciendo una relación cercana a través de la práctica. Por lo tanto, se espera que este proceso proporcione un conocimiento creativo y situado en el campo desde la práctica, el cual permita comunicar las experiencias de los migrantes a través de la narración gráfica. Así, se busca que estas narraciones entren en diálogo tanto con académicos como con las comunidades participantes del consorcio. Esto con el fin de fomentar las discusiones académicas-artísticas derivadas del proceso de trabajo.

### **Necesidades Personales y Colectivas que Surgen en Contextos de Trabajo en donde se Develan Cuestionamientos de Órdenes Culturales, Ambientales y Sociales**

Con el fin de narrar las experiencias de migración de las comunidades involucradas en este proyecto, es necesario dar cuenta del contexto migratorio por el que atravesaba el país durante la formulación de esta propuesta doctoral. Según datos proporcionados por Migración Colombia hasta el 30 de junio de 2019, se calculaba una cifra de 1'408.055 ciudadanos migrantes en el país habían nacido más de 24.000. De este grupo, a partir de agosto de 2015, se estima que habían nacido más de 24.000 niños quienes estaban en riesgo de apatridia. Estos niños son hijos de padres venezolanos que han sido nacionalizados como colombianos.

Lo anterior pone en evidencia no solo el problema de la legalidad de los migrantes, sino también el problema de no reconocimiento por parte de los países involucrados. Por ejemplo, existen casos en los que se otorga reconocimiento legal únicamente a un padre como tutor, incluso si dicho padre no es nativo del país en el que reside. Si el otro padre tiene un estatus migratorio irregular en ese país, no puede ser reconocido como

<sup>3</sup> El proyecto TransMigrARTS establecerá una metodología y observación de los dispositivos artísticos existentes en los talleres de transformación.

tutor, lo que impide que pueda ejercer los derechos de su hijo o contar con garantías de repatriación en situaciones extremas en las que el menor deba regresar a su lugar de origen. Cabe resaltar que este tipo de situaciones se presentan tanto en el país desde el cual emigran los padres como en el país de llegada o de tránsito en que nacen los hijos, el cual puede ser diferente al lugar donde el padre o la madre comienzan su recorrido migratorio.

Aquello pone en riesgo la garantía de que se cumplan los derechos fundamentales de los menores afectados. Según estimaciones del DANE, se esperaba que la ciudad de Bogotá recibiera a 37.158 hombres y 44.233 mujeres migrantes provenientes de Venezuela.<sup>4</sup> A fecha del 31 de enero de 2021, Migración Colombia reportó cifras de 1.742.927 ciudadanos migrantes, de los cuales 759,548 eran migrantes regulares y 983,343 migrantes irregulares en el país. La cifra es alarmante, pues menos del 50% de estos cuentan con condiciones adecuadas de acceso a trabajo, educación o vivienda digna. Considerando el contexto presentado y entendiendo que las artes manejan interacciones de orden social, como profesor y formador en procesos educativos relaciono esta situación con la *necesidad de formación la ciudadanía*. En relación con esta necesidad, el presente proyecto participó en la convocatoria de Colciencias para fortalecer los procesos de integración.

Por otro lado, dadas las condiciones actuales del mundo que obligan a muchas personas a migrar, es necesario decir que la tesis se fundamenta en la visión de ser ciudadanos del mundo. Teniendo en cuenta que las condiciones sociales, ambientales, económicas y políticas imponen retos para las artes en su objetivo de construir y fortalecer el tejido social, se vuelve aún más necesario promover la idea de un *mundo único y compartido para una formación de solidaridades*. Lo anterior plantea la necesidad de *fortalecer, revisar y valorar*

*procesos de impacto, afectación, sobre las relaciones que surjan en los procesos de trabajo colaborativo durante el desarrollo de la tesis.*

El hacer creativo establece relaciones y diálogos con la comunidad de artistas migrantes que permiten profundizar en el análisis de esta problemática y difuminar la idea de la existencia de fronteras y límites. En estos procesos es más que necesario plantear una relación horizontal de participación. Por ello, las mediaciones artísticas se conciben como estrategias que posibilitan generar esa conciencia. Así pues, es necesario llegar a *contribuir a la expansión y difusión de esas fronteras que generan diferencias en ordenes sociales ambientales y culturales tanto en migrantes como en comunidades receptoras de migrantes.*

A partir de allí, resulta crucial utilizar la narración gráfica como una herramienta que permita develar las historias, los puntos de vista y las experiencias de los migrantes, para luego agruparlas en procesos creativos que puedan ser multiplicados y divulgados. Este enfoque plantea desafíos en la formulación de estrategias que abarquen tanto la producción como la difusión de los objetos narrativos gráficos, de manera que sean valorados por las propias comunidades. En este sentido, espero que mi experiencia en autogestión y edición comunitaria pueda contribuir a fortalecer estos procesos. Asimismo, es importante indagar cómo la narración gráfica puede relatar mi experiencia en la construcción de las relaciones que se trabajan con las comunidades.

Con la creación del proyecto por medio de la narración gráfica, se orienta el desarrollo de mediaciones que permitan indagar, a través del conocimiento de lo sensible y lo cotidiano, formas de abordar las representaciones del migrante mediante la creación de imágenes. Se valora una perspectiva multisensorial y su aplicación en laboratorios y talleres de creación dirigidos a comunidades interesadas en procesos emergentes desde la

4 Según datos consultados en página web en las fechas descritas



gráfica y la narrativa.

## **Una Práctica Situada que Permite Comprender la Migración Desde el Relato del Propio Migrante**

MIGRAR

como metáfora de mi vida,  
De prácticas y modos de hacer en proyectos,  
comprender cAMBIOS  
P resentar  
P rocesos,  
T ransformaciones,  
T ransitar

entre las practicas académicas y no académicas en esta escritura, que develan otras formas de conocimiento, de comprender estas relaciones desde las problemáticas y los afectos que se derivan de las diversas acciones relacionadas con migrar.

Transito / En movimiento  
Trayectoria / En desplazamiento  
Frontera / o límite  
Borde / o marginado  
Lo situado / particular  
Lo cultural / general

La práctica se sitúa sobre repensar el concepto de migración, desde una reflexión personal que implica el ejercicio genealógico en donde se asocia mi condición propia como migrante, la de mis padres y la de mis abuelos. A partir de esta premisa, se integra al proyecto la práctica del transitar en la acción misma del proceso creativo.

Se acompaña el dibujo y la narrativa secuencialmente como un modo de establecer una relación con las practicas previas que se vinculan al proyecto de tesis. El concepto de migrar se vincula como una acción que es parte fundamental de la vida, y entenderlo desde ese lugar posibilita comprender que la vida en el mundo se mantiene en movimiento.

Durante mi proceso de formación doctoral, se establece una relación directa entre los procesos de la ecología afectiva propuestos por Lynette Hunter *et al.* y la genealogía de los procesos vividos. Por tanto, se reflexiona sobre una segunda forma de relación del migrar ahora, sin reducirlo al vínculo de lo humano, sino que se vincula de manera crítica a la reflexión sobre el Antropoceno. La migración se aborda en un sentido amplio, que se involucra en la práctica como el lugar de donde emergen nociones situadas como el movimiento, el tránsito, el converger, el encuentro. La práctica es un ejercicio que requiere de lo visual, de lo escrito, del tránsito entre espacios, soportes, voces e invitados. Las preguntas se sitúan en una práctica con comunidad en donde se develan diversas configuraciones de cuerpo, materialidades y afectos. A través de mediaciones se originan diferentes relacionales que son estudiadas en la propuesta.

En cuanto a la dimensión sociocultural, se evidencian tensiones entre las relaciones hegemónicas, jerárquicas o burocráticas con respecto a la realidad que viven las personas. Un ejemplo de ello se puede observar en el trabajo realizado en esta tesis, a través de un diálogo con uno de los integrantes de la comunidad principal en una situación donde el Estado legaliza el proceso migratorio con un papel: “El Estado-nación, esa idealización imaginada, pretende hallar la legalidad en un papel, pero el migrante halla la legalidad de consciencia” (Néstor Mendoza, participante del proyecto, 2021).

Desde su experiencia, el participante reconoce que identificarse como migrante está por encima de cualquier otra forma de legalidad, ya que en muchas ocasiones la propia vida se pone en riesgo.

La tesis se refiere a la comunidad como un conjunto de personas que se han vinculado al proceso a partir de intereses y afectos compartidos, los cuales representan lazos que se han consolidado con los años. Desde esta

**Registro el  
lugar del cual fueron migrantes  
mis abuelos**  
"condiciones como micropolíticas"



**De mis abuelos  
la huella**

**de mis padres**



Figura 1. *Condiciones como micropolíticas*. Elaboración propia

Figura 2. *Familia construida por migrantes*. Elaboración propia

De mis padres,



Figura 3. *Contactografía (a)*. Tomada de la obra *Kinestasis* (2017).

La propias



Figura 4. *Contactografía (b)*. Tomada de la obra *Kinestasis* (2017)

perspectiva, las comunidades se caracterizan por su cercanía e interés en esta propuesta. Las personas se relacionan como *artistas migrantes* participantes de *Narración Gráfica LAB-IC*.

Como proyecto formulado en el contexto de pandemia de COVID-19, el grupo de migrantes se enfocó en cuatro artistas migrantes venezolanos. Estos artistas durante su éxodo han experimentado y reflexionado sobre las diferentes formas de su migración, incluyendo la persecución, el exilio y, en algunos casos, la migración ilegal, trabajando clandestinamente para poder sobrevivir y legalizar su estancia tiempo después en el país. En este momento, llevan entre cuatro y cinco años en Colombia. Se han unido a este proyecto debido a

que, desde su llegada a Bogotá, hemos coincidido en espacios principalmente literarios, los cuales han sido puntos de encuentro en los que nos conocimos conversando, a partir del diálogo y de los intereses comunes sobre entender las problemáticas de la migración.

Al entender sus historias y ligarlas a las mías, a las de mis abuelos, tíos y padres, comprendí que no éramos lejanos y que la vida siempre nos lleva a estar en movimiento. Mis historias, las familiares, son historias que se sitúan en los primeros éxodos de migrantes colombianos hacia Venezuela, éxodos igual de importantes y significativos a los actuales, pero de los cuales se habla muy poco en el país.



Figura 5. Primer grupo de artistas migrantes en colaboración con el proyecto. Elaboración propia

Tres estudiantes migrantes se han vinculado al laboratorio Narración Gráfica LAB-IC desde el inicio de su formación y han continuado en el proyecto hasta ser egresados, lo que nos ha permitido participar en procesos de investigación formativos y trabajar con diferentes poblaciones. En la actualidad, somos un grupo base de ocho personas que hemos construido prácticas y metodologías propias que han surgido del intercambio constante. Recurrimos a procesos de formación para la autogestión, basándonos en los principios de la cultura libre, abierta y colaborativa, y centrándonos en la narración gráfica como herramienta fundamental.

El proceso creativo busca aportar a la construcción de imagen de migrante desde el trabajo en conjunto con la propia comunidad. Por ello, se aborda este trabajo con las comunidades, con énfasis en que los resultados del proceso generen

materiales que puedan ser editados, publicados y divulgados por la propia comunidad. Se trabaja en la perspectiva de la edición comunitaria como proceso que permite agenciar la creación en colectivo. De esta manera, se pretende trabajar desde las condiciones reales de las personas migrantes.

Durante una primera práctica con la comunidad de artistas migrantes, nos enfocamos en explorar la experiencia de vivir y transitar la frontera. Como primeros avances, presentamos los siguientes esbozos:

Dando cuenta de los pasos que se dan en el borde, de los pasos que se originan en la frontera...

... el proyecto espera trabajar desde la práctica común las problemáticas de la migración relacionada a contextos y desplazamientos...



Figura 6. Dibujo de participante del proceso / proceso de creación de personaje

... con esta comprensión el trabajo de laboratorio habla de las experiencias...

... se relaciona migración con espacios de encuentro...  
... diálogos otros.



Figura 7. Dibujo de recuperación de paso fronterizo de participante  
...que se pregunta por la vida... por el lugar de las comunidades.

... con esta comprensión el trabajo de laboratorio habla de las experiencias...

A esta perspectiva de trabajo con artistas migrantes también se suma la compañera de doctorado Aline Vallim, con quien se ha desarrollado un proyecto conjunto desde el 2020. Este proyecto surge a raíz de su permanencia como migrante irregular al llegar a Bogotá, donde su proceso personal se entrelaza con el encuentro de un nuevo territorio e idioma.

A través del medio audiovisual, hemos creado una herramienta que genera diálogos y cruces como lugar de encuentro entre el cuerpo que llega a un nuevo territorio y el cuerpo que lo registra. La práctica se realiza sobre la condición del cuerpo migrante que llega al encuentro de un espacio desconocido. . .

En nuestro enfoque de trabajo, también se abordan los modos en que ocurren estas prácticas. Adoptamos una perspectiva de “pensar practicando”, propia de los procesos de investigación basada en la práctica y la investigación basada en las artes, donde la producción de conocimiento en relación con el doctorado se sitúa en la perspectiva de creación investigadora.

Igualmente, se relaciona la autogestión como ruta de proceso de trabajo recurrente con comunidades. Por ello, se trabaja la noción de dispositivo abierto,<sup>5</sup> como mecanismo procesual y colaborativo. En los talleres de transformación se busca que los participantes apropien y activen procesos en donde se recuperan experiencias con las cuales personas y comunidades gestionen desde el arte su proyecto de vida.

5 Propio de la cultura hacedora, en este caso el dispositivo es un prototipo, un diseño flexible, que es punto de partida, que marca procesos de solidarios, de colaboración libre, que pueden ser transformados y apropiados por los participantes.



... se relaciona migración con espacios de encuentro...  
... diálogos otros.

Las artes pueden ser una estrategia para contribuir al desarrollo de la ciudadanía en el ejercicio de resignificar las representaciones sociales. En este caso, la necesidad social de cambiar las representaciones del migrante. Para la investigación, es necesario pensar los modos de recuperar las historias de los migrantes como condición actual y generar procesos de difusión de esas historias. Entre las propuestas de difusión se encuentran el fanzine, la edición comunitaria y el cartelismo. De esta manera se busca contribuir a cambiar las representaciones sociales negativas sobre la población migrante en la ciudad de Bogotá.

Por otra parte, se han identificado situaciones de precariedad económica, pues los migrantes no gozan de un trabajo fijo y, por tanto, también están en riesgo de no poder acceder al sistema de salud del país. Como resultado, han recurrido a trabajos informales en los tiempos más complejos y junto a la contingencia generada por la pandemia, tienen un grado de vulnerabilidad alta. Debido a las dinámicas generadas por la pandemia, se dificultó el encuentro y la socialización. Algunos migrantes han tenido que viajar a otras regiones y ciudades, buscando un costo de vida menor que en la capital. Por esto, la comunidad ahora es una comunidad en desplazamiento. Estas situaciones han llevado a pensar y recurrir a otros modos y metodologías para el trabajo, lo cual ha impuesto retos para mantener la comunicación, como el pago conexión a Internet y el acceso a equipos para poder realizar los encuentros. Con todo, afortunadamente se han podido superar estos desafíos con el paso del tiempo.

Figura 8. Trabajo conjunto con Aline Vallim de Melo compañera de doctorado y migrante en Colombia



Figura 9. Fotogramas extraídos del proyecto *Permanencia Irregular* (2020)

## Declaración, Reconocimiento y Establecimiento de Demandas en Perspectiva Bioética

En el marco del proyecto de tesis, se llevó a cabo una declaratoria bioética<sup>6</sup> que presentó el contexto migratorio en Colombia, en cuanto a procesos de migración regular e irregular. Esto permitió identificar que en el contexto colombiano hay una mayor población en condición de migración irregular. La perspectiva bioética en este caso no se soporta sobre la legalidad expresada por las instituciones, sino que atiende a una perspectiva crítica propia de la línea de investigación y situada en la realidad a una bioética pensada en las personas, quienes actualmente no son reconocidas como legales en el país. Por tanto, se identifica una situación bioética compleja, dado que la mayoría de las personas en con-

dición de migración irregular se encuentran desprovistas de sus derechos. Esta perspectiva bioética, aunque siempre estará sujeta a tensiones, aborda el terreno de lo socio-situado,<sup>7</sup> ya que responde a la condición de realidad de las personas que migran, y no el terreno de la legalidad impuesta por las instituciones que están inscritas en el marco de lo sociocultural. Los migrantes irregulares, al no tener legalidad, ven vulnerados sus derechos pues no son reconocidos y, al no ser sujetos de derechos en un país como Colombia, no encuentran opciones para acceder a un trabajo digno o a una vivienda. Debido a estas situaciones, hay casos en donde la vida misma se pone en riesgo.

En este sentido, la principal demanda a nivel bioético tiene que ver con qué ocurre sobre el reconocimiento

<sup>6</sup> Esta declaratoria fue presentada en el marco del primer seminario del comité de bioética de la Universidad Distrital.

<sup>7</sup> Se valora el proceso desde una política del practicar como lo propone Lynette Hunter, este lugar permite resaltar una labor “emergente, sociosituada y afectiva”

de los derechos humanos de las personas migrantes. De otra parte, en el ámbito migratorio para el proyecto de tesis se presentaron dos formas de migración en las que se identificaron problemáticas en tres aspectos: sensaciones de pérdida, situaciones de conflicto y situaciones de alta vulnerabilidad.

En cuanto a las situaciones de pérdida, se identificó que las personas que salen de su contexto de origen presentan sensaciones de pérdida del arraigo, la familia, las tradiciones, las costumbres, los vínculos, los afectos y las topofilias.

En segundo lugar, surgen modificaciones en las rutinas y prácticas de las personas migrantes por cambios en, por ejemplo, el modelo sociocultural de origen, la alimentación, las prácticas artísticas y culturales, y las valoraciones estéticas no correspondidas. Todos estos cambios generan situaciones de conflicto en esta población. Como tercer eje, se presentan situaciones de alta vulnerabilidad, ya que en algunos casos existe trata de personas, condiciones ilegales en los pasos fronterizos, enfermedades, muertes, apatridia y habitabilidad en calle.

La mirada en Colombia sobre el modelo ético para abordar la migración tiene un marco sociocultural, al ser establecido por la institucionalidad y la idea de nación. En Colombia, este marco es el control migratorio que genera una política discriminatoria en contra de quienes quieren migrar al país. A partir de esta política, se crean prejuicios hacia los migrantes, los cuales derivan en problemáticas de xenofobia y descontento social en casos en los que se confirma un alto ingreso de migración irregular en el país.

Por lo anterior, para el desarrollo de la tesis se tiene en cuenta el cuestionamiento de una ética, en perspectiva crítica ampliada a un marco bioético que dialoga con las apuestas de la línea de investigación en ECCSP

y con la investigación creación aplicada propuesta por Monique Martínez en el marco del consorcio TransMigrARTS, ya que el proyecto busca procesos de agenciaamiento, creación colectiva y solidaridades en el trabajo con la comunidad migrante.

En consecuencia, la perspectiva se asume para el proceso de trabajo una práctica socio-situada en el dialogo con la comunidad, donde la bioética es correspondida con procesos colectivos y colaborativos. La bioética converge en la práctica, en los modos de hacer, en donde la perspectiva metodológica es correspondida con lo socio-situado.

Finalmente, la tesis, en concordancia con el enfoque académico del Doctorado en Estudios Artísticos, se alinea con el perfil de egreso que busca *la transformación de las condiciones de vida de las personas, las colectividades y la naturaleza en los ámbitos de lo sensible, el saber, el ser y el poder.*<sup>8</sup> En este sentido, se valora

<sup>8</sup> Así se constata en la página web del programa: <http://dea.udistrital.edu.co:8080/5>

**Tabla 3**

*Formas de migración recurrentes: declaratoria bioética del proyecto*

Tipo de migración	Posibles Causas	Razones
Migración Voluntaria	Busca mejorar sus condiciones de estudio, condiciones económicas, condiciones de vida.	Esta forma de desplazamiento recurre a un disentir social y político
Migración Forzada	Principales vulnerabilidades que tienen origen en: Conflicto armado, desastres naturales, persecución trata de personas, degradación ecológica	Están en riesgo: la vida, la libertad, la dignidad

*Nota.* Elaboración propia



la práctica colaborativa como una ruta que permite aportar a esas condiciones de vida de las comunidades migrantes. El enfoque metodológico de la tesis se encuentra intrínsecamente vinculado a las apuestas bioéticas. Por ello, considera los siguientes aspectos: la convergencia de las artes y los procesos propios de la narración gráfica desde el hacer propio del proyecto, la mirada transdisciplinar y los modos de hacer que sean acordes a las actividades propuestas en los talleres de transformación realizados con personas migrantes. Estas prácticas artísticas socio-situadas se consideran como una perspectiva integral en el diseño de los procesos trabajados y la valoración de los talleres de transformación desde la perspectiva crítica de las intersensibilidades propuesta por Castillo (2016) en diálogo con Bovio y Pedraza.

## Referencias

Avarez Marín, L., Pinzón Lizarazo, O. (2010). *Canción para una cuna vacía*. Bizarría Cómics. Narración gráfica, laboratorio de investigación-creación. Disponible en: <https://www.narraciongrafica.com/cancion>

Castillo Ballén, S. (2016). Algunas reflexiones sobre investigación-creación. En *Diálogos sobre investigación-creación*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

DANE (2019-2021). Consulta sobre Demografía y población - Movilidad y migración. Disponible en: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/movilidad-y-migracion>

Hunter, L., Hernández, A., Cajigas Rotundo, J. C. (2019). Ecologías afectivas: Performatividad y Corporalizaciones Sociosituadas. *Corpo-grafías. Revista de investigación-creación* 6(6), 10-14.

Migración Colombia. (2021). Flujos migratorios. Datos abiertos, Tableau. [PDF]. Disponible en: <https://public.tableau.com/profile/migracion.colombia#!/>

Migración Colombia. (2020). Código de ética, buen gobierno y estilo de dirección. [PDF]. Disponible en: <https://migracioncolombia.gov.co/documentos/politicas/Codigo%20de%20Etica.pdf>

Martínez, M., Gobbé-Mévellec, E. (2014). *Dispositivo y artes una herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*. Ñaque: Madrid.

Pinzón Lizarazo, O. D. (2008). Entre Historias. Narración gráfica, laboratorio de investigación creación. Página Web. Disponible en: <https://www.narraciongrafica.com/entre-historias>

Pinzón Lizarazo, O. D. (2010). *Libro Quimera*. Narración gráfica, laboratorio de investigación creación. Página Web. Disponible en: <https://www.narraciongrafica.com/libroquimera>

Pinzón Lizarazo, O. D. (2014). *Matrioshka*. Narración gráfica, laboratorio de investigación creación. Página Web. Disponible en: <https://www.narraciongrafica.com/matrioshka>

Pinzón Lizarazo, O. D. (2017). *Kinestasis*. Narración gráfica, laboratorio de investigación creación. Página Web. Disponible en: <https://www.narraciongrafica.com/>

Vallim de Melo, A., Pinzón Lizarazo, O. D. (2020). *Permanencia Irregular*. Narración gráfica, laboratorio de investigación creación. Página Web. Disponible en: <https://www.narraciongrafica.com/permanencia-irregular>

Taller Itinerante de Artes para la Paz del proyecto TransMigrARTS, fotografía de David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia — Colombia



# Narrativas de las Miradas: Evocación de Sentidos y Experiencias Corporales<sup>\*,\*\*</sup>

Narratives of Gazes: Evocation of Senses and Bodily Experiences // Narrativas do Olhar: Evocação dos Sentidos e Experiências Corporais

**Juliette Bohórquez\*\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
juliette.bohorquez@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 219-235

**Cómo citar este artículo:** Bohórquez, J. (2023, enero-diciembre). Narrativas de las miradas: evocación de sentidos y experiencias corporales. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 219-235. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 16 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 29 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20446>



\* **Artículo de reflexión, reporte de caso:** expone los resultados de una creación (reflexión etnográfica) desde una perspectiva analítica e interpretativa propia con relación a la experiencia con el uso de la cámara subjetiva, buscando un acercamiento que permitiera ver, leer, sentir e interpretar los usos del cuerpo y con el cuerpo, y sus narrativas en el ejercicio “desarraigo” del Taller Itinerante de Arte para la Paz, TIAP Medellín-2022.

\*\* Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.

\*\*\* Antropóloga, Universidad de Antioquia. Coinvestigadora en el proyecto “Barrio Carlos E. Restrepo: memoria, archivo fotográfico y prácticas artísticas comunitarias. 1971-2021”. Participante en el proyecto “Rehabilitación y reintegración de niños, jóvenes y adultos traumatizados por la guerra para mejorar la situación social en Colombia”. El proyecto es soportado por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la Asociación Freunde der Erziehungskunst Rudolf Steiners —Amigos del Arte de Educar de Rudolf Steiner—, y el Ministerio Federal de cooperación económica y desarrollo de Alemania.

## Resumen

El artículo presenta una reflexión generada a partir de “tomar prestada”<sup>1</sup> la experiencia que tuvieron, con el uso de la cámara subjetiva, algunos participantes del Taller Itinerante de Arte para La Paz (TIAP) en Medellín en 2022. Mi propósito era encontrar una aproximación que me permitiera ver, leer e interpretar los usos del cuerpo y con el cuerpo en un ejercicio sobre el desarraigo. Los planos subjetivos de los participantes generaron unas narrativas corporales que se correspondían con el territorio, en tanto el cuerpo es concebido como un territorio en sí mismo al integrarse y disponerse dentro de este. Como resultado, se obtienen algunos correlatos que dan cuenta de las maneras que tienen los participantes de relacionarse con su entorno, al tiempo que describen acciones, sensaciones, emociones y significados como memorias manifestadas dentro de ellos. De esta manera, los correlatos se convierten en una forma no oral de relatar experiencias de desarraigo.

## Palabras clave

Cámara subjetiva, desarraigo, etnografía, experiencias corporales, narrativas, taller

## Abstract

The article presents a reflection based on the concept of "borrowing" the experiences of some of the participants of the Itinerant Workshop of Art for Peace (TIAP) held in Medellín in 2022. By using a subjective camera as an approach, I sought to be able to see, read, and interpret the uses and interactions they have with their bodies. These reflections provide valuable insights into how corporal narratives correspond with a territory, understanding the body as part of, and integrated into, the surrounding environment. As a result, these narrations provide an account of the various ways in which participant relate to their surroundings, as well as descriptions of actions,

sensations, emotions, and meanings, including memories that are manifested within them. This approach represents a distinct way of relating experiences of uprooting that is different from traditional oral storytelling.

## Keywords

Bodily experiences, ethnography, narratives, subjective camera, uprootedness, workshop

## Resumo

O artigo apresenta uma reflexão gerada a partir do "empréstimo" da experiência que alguns participantes da Oficina Itinerante de Arte para a Paz (TIAP) em Medellín, em 2022, tiveram com o uso da câmera subjetiva. Meu objetivo era encontrar uma abordagem que me permitisse ver, ler e interpretar os usos do corpo e com o corpo em um exercício de desenraizamento. Os planos subjetivos dos participantes geraram narrativas corporais que correspondiam ao território, na medida em que o corpo é concebido como um território em si mesmo, integrando-se e organizando-se dentro dele. Como resultado, são obtidos alguns correlatos que explicam as maneiras pelas quais os participantes se relacionam com seu ambiente, descrevendo ações, sensações, emoções e significados como memórias manifestadas dentro deles. Dessa forma, os correlatos se tornam uma forma não oral de relatar experiências de desenraizamento.

## Palavras-chave

Câmara subjetiva, desenraizamento, etnografia, experiências corporais, narrativas, oficina

<sup>1</sup> Este concepto lo desarrolla Romero Duque (2023) en su artículo "Compartir la mirada desde la cámara subjetiva".



Figura 1. Taller 4 TIAP. Participantes usando cámara subjetiva

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia —Colombia— en el marco de EU project 101007587TransMigrARTS. Fotografía: David Romero Duque (2022).

Esta reflexión se deriva de una exploración sobre el uso de cámaras subjetivas como estrategia de registro audiovisual en las prácticas artísticas, particularmente en un ejercicio sobre el desarraigo que tuvo lugar en el marco del diplomado del Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP) en 2022. Este fue un ejercicio práctico, investigativo y formador del programa La Paz es una Obra de

Arte, creado por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia mediante la resolución N. 049 del 7 de junio de 2019. Articulándose a las dinámicas del país, el objetivo general del programa es contribuir al proceso de construcción de paz en el contexto de la implementación de los acuerdos de paz y el posconflicto en Colombia, mediante un trabajo que desde los lenguajes artísticos

implementa metodologías del teatro, la danza, las artes visuales, la música y la literatura, con el fin de fortalecer los procesos de empatía, participación, reparación, convivencia, reconciliación y transformación.

Asimismo, esta reflexión es un acercamiento etnográfico que no pretende brindar definiciones sobre la cámara subjetiva, pues no es el tema central del texto,<sup>2</sup> sino más bien que deviene de una revisión del archivo producido con estas cámaras en un ejercicio específico. En otras palabras, se trata de una exploración de esas miradas en relación con los usos del y con el cuerpo que se hicieron durante dicho ejercicio.

El cuerpo, concebido como una construcción social y cultural, se involucra en un proceso de reconocimiento de los espacios, de los que también forma parte y en los que ocupa un lugar. De esta manera, considerando la evocación que se hace dentro del taller a esos espacios (traducidos en esta reflexión como un lugar que trasciende su concepción meramente espacial y se convierte en el escenario de encuentros entre el individuo y su ubicación en el mundo, sobre el que hace marcaciones físicas y simbólicas), se construye una narrativa que dialoga en el escenario de un lugar en construcción donde se cruzan memorias, formas de moverse en los espacios, de recorrerlos y de relacionarse con ellos. Esto permite adentrarse en las percepciones, vivencias y sentires de los participantes del ejercicio, cuya mirada se toma prestada a través de la cámara subjetiva. En este artículo, dichas perspectivas se materializan en una estructura de cinco momentos o lugares, como los nombro, de lo que se pudo observar, leer e interpretar.

Un primer momento enunciado aquí como *sintiendo los cuerpos para sentir los lugares* parte de esa sensibilización generada en la que, luego de entender el cuerpo

como esa porción de espacio o de lugar, puede palparse, sentirse, reconocerse y habitarse para de esta manera inscribirse y entrar en un relacionamiento con aquellos espacios que ocupa, moviéndose dentro de ellos.

En consecuencia, el *lugar sentido* corresponde a un segundo momento que, a su vez, da cuenta de dos aspectos. Por un lado, los movimientos de los cuerpos dentro de los espacios que los contienen, posicionan y resguardan; y, por otro lado, el acto de sentir y conectarse con los espacios propios para después relacionarse con los espacios de los demás, lo que implica reconocerlos para poder comprender sus límites y la relación entre lo propio y lo ajeno.

En un tercer momento, aparece el *lugar creado y significado* como aquel que da cuenta del proceso en el que cada participante establece vínculos afectivos con su espacio, donde a través de sus movimientos y acciones lo construye de manera simbólica, lo ordena, lo nombra y lo significa. En este espacio se fijan sensibilidades y se hacen inscripciones.

El cuarto momento es un punto de inflexión dentro del taller, ya que se plantea una situación hipotética en la que el *lugar sentido*, después de haber sido construido y significado, debe ser abandonado en contra del deseo de los participantes. Como consecuencia, durante este momento emergen emociones y sensibilidades relacionadas con el desarraigo.

El quinto momento se enfoca en resignificar el lugar, pues este se transforma en un lugar que contiene toda esa carga emocional producida por las memorias y melancolías que manifestaron los cuerpos luego de “dejar” aquellos lugares que, de manera simbólica, habían construido y a los que se habían vinculado emocionalmente. Durante este momento, el lugar se convierte en un escenario que promueve un diálogo, el *lugar dialogado*, entre esos recuerdos y evocaciones de lo que se tuvo con lo que se

2 Una definición de esta se encuentra en Romero, D. (2023). Compartir la mirada desde la cámara subjetiva. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10).



Figura 2. *Diálogo de corporrelatos.*

En la imagen de la izquierda, destaca una casa cuya estructura o cimientos son raíces, las cuales representan aspectos importantes en la vida de la participante, tales como la familia y el amor. En la derecha, aparece la figura del árbol, elementos relacionados al equilibrio y gustos.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).

tiene, de vivencias pasadas y presentes, para construir un nuevo lugar al cual dotar de sentido y significado.

### **Diálogo de Narrativas (Análisis de una Experiencia)**

Compartir la mirada a partir del dispositivo de la cámara subjetiva instalada en el cuerpo de un individuo permite dar cuenta de su punto de vista, generando narrativas y experiencias corporales o secuencias de movimientos que tienen significado y sentido kinestésico. Este último, relacionado con la empatía como esa capacidad de sentir con el movimiento, me permitió acercarme a la experiencia de algunos de los participantes del TIAP Medellín, preguntándome precisamente por los usos del y con el cuerpo que se hacían durante estos talleres, inspirada tal vez en Marcel Mauss (1979) y sus técnicas corporales.

Esta era una inquietud ambiciosa para ser mi primer acercamiento a esta temática en el escenario de las artes cuando yo misma me debatía por tratar de comprender aquella construcción social y cultural como recinto del sujeto, lugar de libertades y límites, como lo describe Le Breton (2002), y las implicaciones de acercarme a esos otros con unos dispositivos que terminaban convirtiéndose en una extensión más de los cuerpos.

Mis inquietudes al respecto se redireccionaron a unos momentos muy específicos, sobre todo cuando revisando los archivos de registro, es decir, situándome en el lugar de esos otros que hicieron uso de la cámara subjetiva, pude constatar la evocación que se hacía al territorio a través de imágenes que daban cuenta de lugares, raíces, vínculos, afectos y memorias, en diversas experiencias dentro del ejercicio.

Personalmente, estos han sido temas de mi interés y la observación de las imágenes me permitió ver ese sentido ontológico que, desde la *topofilia* o la dimensión poética del habitar (Yory, 2007), define el lugar como el habitar humano, donde el ser humano no solo es espacial sino también espaciante, hay sentido y significación, lugar-de-ser. La correspondencia entonces entre lugar/territorio representa ese encuentro entre el individuo y su ubicación en el mundo. La Figura 2 da cuenta de un ejercicio en el que se narran experiencias corporales derivadas de un momento en el que el cuerpo entra en un reconocimiento del lugar en el que se dispone, a la vez que es instado a reconocerse dentro de este.

En la imagen de la izquierda, destaca una casa cuya estructura o cimientos son raíces, las cuales representan aspectos importantes en la vida de la participante, tales como la familia y el amor. En la derecha, aparece la figura del árbol, elementos relacionados al equilibrio y gustos.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz - Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).

## Cuerpo-territorio

En aquel encuentro los lugares se convierten en inscripciones de significados construidos, sentidos, confluencia de memorias; de correlatos sobre las maneras en que se relacionan con estos. Según Yory, “la forma en que estamos dispuestos en los espacios, y cómo nos relacionamos con ellos ‘de-escribe’ [sic] nuestro mundo interior” (Yory, 2007, p. 51).

En esa dimensión simbólica del habitar los lugares son interiorizados y es allí cuando el cuerpo humano mismo es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos. . . el cuerpo es un espacio com-



Figura 3. Carta al cuerpo. Corresponde a esas primeras exploraciones en las que el cuerpo es provocado a ser sentido y escuchado.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz - Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).

puesto y jerarquizado que puede recibir una carga desde el exterior. Tenemos ejemplos de territorios pensados a imagen del cuerpo humano, pero, a la inversa, también el cuerpo humano es pensado como un territorio, en forma bastante generalizada. (Augé, 2000, p. 35)

### ***Sintiendo los Cuerpos para Sentir los Lugares***

Durante mi recorrido por las experiencias de aquellos cuerpos como porción integral del espacio, aprecié algunos relatos de quienes haciendo uso de una cámara subjetiva nos compartieron su mirada y con esto la posibilidad de explorarla; entrar y salir a través del tiempo y la distancia.

Las imágenes en movimiento de los ejercicios instaban a despertar sentidos y sensibilidades con un propósito inicial de enmarcar aquel espacio físico y simbólico como un lugar seguro, pues “como seres con sentido, dotamos a los lugares, los cargamos con emociones y modos de



vida, a manera de marcación, esto es lo que finalmente produce lugares sentidos” (Bohórquez, 2019, p. 25). Así pues, era necesario generar vínculos con estos espacios para que los cuerpos pudieran recorrerlos y comenzar con unas primeras exploraciones propias, sintiéndose y palpándose en esa metáfora del habitar-se (Figura 3) para cohabitar también aquel espacio del TIAP con el otro, quien para ese momento era ajeno y desconocido.

Los corporrelatos fueron la manera como cada uno se presentó ante el otro, aunque lo que muchos dibujaban podía carecer de sentido para los demás. A primera vista se trataban de imágenes relacionadas con gustos: recuerdo en uno de los dibujos ver una guitarra, audífonos y el nombre de una mujer en medio de un corazón con alas y aureolas. Sobre la ilustración se podía inferir mucho, aunque quien dibujaba de alguna manera también había manifestado sus premisas y límites mediante palabras escritas “oír, apoyar, acompañar, gestionar, respetar” (Figura 4). En consecuencia, aprecié elementos que para ellos eran importantes, como una nariz de payaso en el centro de una ilustración, la cual finalmente comprendí que se conectaba con lo que su autor hace y le apasiona (Figura 5). Observé en muchas de estas ilustraciones alusiones al amor, raíces, casas, árboles, familias, mascotas, símbolos de música. En ellas se evidenciaban afectos y apegos, también esa necesidad de sentir que se era de algún lugar (Figura 6).

Los ejercicios de relacionamiento con los otros para desarrollar vínculos que permitieran compartir sus experiencias comenzaron a visibilizar lo que Yory (2007) menciona en relación con *de-escribir* nuestro mundo interior. De esta manera, los cuerpos comenzaban a buscar a través de los movimientos espacios llenos y vacíos, individuales y colectivos, a darle voz a sus memorias como aquel relato materializado en la construcción de una casa cuerpo cuyo autor nombró “obra inconclusa”, donde expone no saber a dónde pertenece (Figura 7).



Figura 4. Corporrelato de participante donde expone aspectos y personas importantes de su vida. La guitarra haciendo alusión a la música como factor importante. En un momento del proceso más avanzado, revelarían que el nombre escrito al interior del corazón con aureolas correspondía a la persona que más había amado (ya fallecida)  
Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).



Figura 5. Corporrelato de participante donde expone aspectos importantes de su vida. La nariz, haciendo alusión al clown como eje.  
Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).



Figura 6. Corporrelato de participante donde menciona aspectos importantes para su vida, donde la parte afectiva y emocional representada con la palabra abrazo en el centro de un corazón, es pilar fundamental. Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).

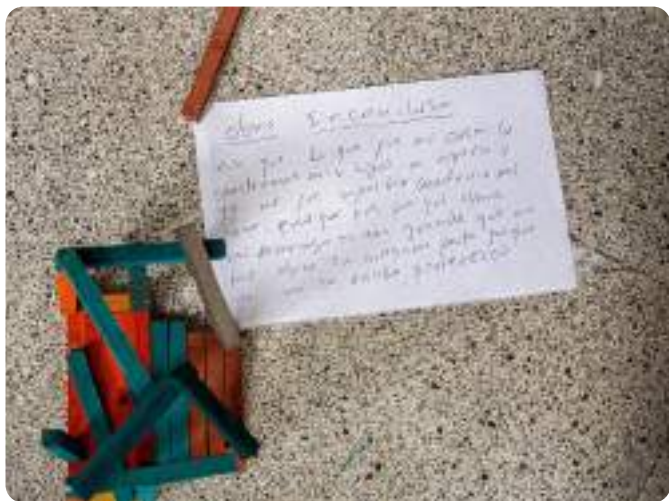


Figura 7. Obra inconclusa. Ejercicio Casa cuerpo Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fotografía: Romero y Bohórquez (2022).

Es precisamente en el ejercicio del desarraigo en el que trato de hacer una aproximación antropológica al cuerpo desde la cámara subjetiva, mejor, en el que tomo prestada esas otras miradas que esta proporciona para tratar de ver y entender esos movimientos de los cuerpos relatando sus propias experiencias entorno a esto, lectura en la que pude ver una narrativa que configuraba descripciones que los cuerpos hicieron con y sobre los lugares, que puede o no coincidir con las percepciones de sus autores.

### **Lugar Sentido**

**Sentir el espacio propio.** El video musical de la canción *Yo vengo a ofrecer mi corazón* de Fito Páez impregna la atmósfera de melancolía, con voces que al unísono repetían “yo vengo a ofrecer mi corazón”, lágrimas rodando en algunos rostros y con una pregunta que instaba a la reflexión se dispusieron sobre el escenario. “Desde nuestro quehacer, ¿cuál puede ser nuestra manera de poner nuestro corazón en una apuesta por la paz?”

En un primer momento cada uno debía situarse en un espacio específico buscando explorar su cuerpo en relación con este, sus dimensiones, temperaturas y texturas. Los participantes son llevados a buscar un movimiento propio para desplazarse por este a través de un juego entre la pesadez y la ligereza, en el que los pies hacían contrapeso a manera de anclaje afectando el resto de las partes para luego simular ser un diente de león transportado por el viento. En esa dinámica de dejarse caer sintiendo el peso y levantarse en la ligereza, la premisa era el desplazamiento en función del movimiento pese a la dificultad. La experiencia propició juegos, risas y miradas (Figura 8). Sin embargo, el trasfondo de aquel ejercicio me habla de esas luchas físicas o emocionales que pesan y amenazan con postrar, y ante las cuales se cede o se resiste.



Figura 8. Fotograma de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Corresponde al momento del juego entre la pesadez y la ligereza.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022)

Se les pidió a los participantes que apoyaran una por una las partes de su cuerpo en el suelo, como si se estuvieran enterrando. Continuaron moviéndose con las partes que aún podían moverse, aunque algunos encontraron que este ejercicio podía limitar la exploración que hacían de su espacio y sus movimientos o convertirlo en un punto de apoyo que les permitía persistir. Esto presentó una metáfora en dos sentidos: la primera, relacionada con la idea de aferrarnos a algo que nos mantenga anclados mientras seguimos moviéndonos; y la segunda, relacionada con la idea de que lo que nos ata también nos impide movernos con libertad. Se comenzó con la mano derecha, seguida de la izquierda, pie del mismo lado, cadera, pie derecho, de manera pausada, en función de entender lo que sucedía con el cuerpo cuando entraba en movimiento pese a que algunas partes de él permanecían pegadas al piso (Figura 9).



Figura 9. *Fotograma de cámara subjetiva instalada en el pecho.* Simulación de las partes del cuerpo ancladas o enterradas en el piso. La imagen de la derecha muestra las manos, mientras que en la izquierda se aprecian los pies.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022).

Algunas de las preguntas que acompañaban aquel recorrido eran ¿qué sensaciones produce tener el cuerpo inmovilizado?, ¿cómo sigo construyendo el movimiento?, ¿qué parte del cuerpo queda en disposición para el movimiento?, ¿percibo un movimiento más limitado? ¿qué sensaciones genera el cuerpo con estas limitantes?



Figura 10. Fotograma de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Cuerpos inmóviles que exigen otras formas de explorar el lugar. En la derecha, exploración con la mirada arriba. Izquierda, mirada hacia el frente.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022).



Figura 11. Fotograma de cámara subjetiva instalada en la cabeza de participante que permite visualizar el momento en el que se insta a reconocer el espacio del otro, acercarse y explorarlo, entendiendo sus demarcaciones y el respeto por estas.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022).



Figura 12. Fotograma de cámara subjetiva instalada en el pecho de participante que busca dar cuenta del momento en el que entran en la dinámica del espacio propio y del otro, en el que los recorren sin pasar límites y sin que se transgredan los propios.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022).

Hubo un momento en el que todo el cuerpo quedaba adherido y solo se podía explorar con el rostro, ¿qué se exploraba? Durante mi observación solo veo la misma imagen (Figura 10), pues encuentro un limitante en la cámara para visualizar aquello. Sin embargo, entraron en el juego de sus propios movimientos otras partes que tal vez no son tan atendidas como los ojos, la lengua, las cejas, los oídos, el mentón y el estómago.

Esto propició sonidos que buscan continuar con la exploración en y del espacio, pero al momento de su anclaje solo se podía escuchar un tarareo, una aparente quietud que exigía que otras partes se involucraran ampliando el campo de acción, por ejemplo, la respiración emitiendo su propio ritmo o el cuerpo sintiendo su propia piel y temperatura. Aquella exploración instaba a agudizar todos los sentidos y ser sensibles al más mínimo detalle, a reflexionar sobre situaciones de la vida que nos permiten activar y desarrollar capacidades que creíamos no tener o no considerábamos importantes y cómo esto puede ser trascendental cuando se cree no tener más.

**El espacio del otro.** Luego, cada parte fue llamada a activar su movimiento hasta estar completamente sueltos y levantados para caminar, algunos corrían, otros giraban en sus propios cuerpos y eran motivados a entrar en relación con los otros y sus espacios, no sin antes establecer límites que permitieran analizar lo que sucedía con estos entre las cercanías y lejanías (Figura 11).

Los participantes caminaban uno cerca del otro, mirándose, compartiendo sonrisas, guardando distancias; observando el espacio de los otros sin tocarlos y sin que el propio fuera tocado por ellos, sus movimientos y los propios en la dinámica del espacio reducido, demarcado y ampliado. Estos eran movimientos del cuerpo en función del espacio del otro (Figura 12), los cuales atravesaban los espacios sin olvidar el propio, sin perderlo de vista. Un ir y venir entre el lugar limitado y el espaciado como esa relación entre lo propio y lo ajeno, pasado y presente, dificultades y posibilidades.

### **Lugar Creado, Significado**

En esa relación que surge con el espacio, cada individuo lo configura y ordena, se mueve en él y con él. El indivi-



Figura 13. A la izquierda el fotograma de cámara subjetiva instalada en el pecho. A la derecha el fotograma de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Dos puntos de vista distintos que reflejan experiencias propias sobre la manera como configuraban, construían y se anclaban en aquellos lugares que habían creado.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz - Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022).

duo es inducido a construir un lugar propio de manera simbólica y sensible con los materiales deseados, al que podrían pintar, forrar, pisarlo y sentirlo para que, según los direccionamientos del tallerista, “desde las plantas de los pies brotaran raíces por las cuales pudiesen absorber agua y minerales que recorrieran, nutrieran cada parte del cuerpo”, aquellas que en momentos anteriores estuvieron inmovilizadas, “como una sabia recorriendo y llenando”, pies arraigándose a un lugar propio, “como la experiencia de una localidad específica con algún grado de enraizamiento” (Escobar, 2000, p. 113).

De esta manera, se trascendía también lo meramente espacial y confluían las experiencias, complicidades, creencias, rituales, cotidianidades, imaginarios y apegos. A estos se les asignaban unos sonidos y movimientos particulares en los que algunos se acurrucaban y colocaban sus manos en el pecho aferrando, otros se extendían, se hacían en cuclillas, o se quedaban de pie con la cabeza hacia abajo, hacia arriba, de lado, en movimiento a veces sistematizado o en completa quietud (Figura 13).

### **El Lugar Dejado**

Después de haber creado un lugar propio, ordenarlo, impregnarlo, sentirlo y con esto significarlo, surge lo que, para mí, de acuerdo con esas miradas que me fueron compartidas, significó un momento de inflexión que se evidenciaba en la atmósfera debido a los profundos silencios que solo se interrumpían con una melodía que acentuaba las melancolías que comenzaban a manifestarse en los cuerpos y sus movimientos.

Se les habló sobre la urgencia de salir de aquellos lugares, de dejarlos y de tomar decisiones respecto a qué querían y podrían llevarse, qué estrategias utilizarían y qué dejarían. En ese momento, yo podía sentir la angustia por el eco que hacía la pregunta ¿eso que se construyó cómo se deja? La inmovilidad de algunas partes de cuerpos podía hablar de incertidumbre. Los brazos abrazando pechos, los suspiros e intentos de sollozo eran perturbadores. Estas eran *performances* con movimientos simulados y recorridos sin rumbos claros haciendo uso de la repetición o automatismos que tal vez buscaban detener

la emoción y evitar responder a aquellas preguntas que instaban a reflexionar sobre las emociones que producía el dejar aquel lugar y hacia dónde ir.

De acuerdo con Bohórquez (2019), “el lugar puede ser constituido en ese trazo que direcciona un recorrido, que posiciona, ubica; saber de dónde se es y/o hacia dónde se va o se llega, desvanece la zozobra generada por no tener un rumbo” (pp. 124-125). Algunos movimientos me permitieron comprender una narración que nunca había evidenciado sobre el ser desarraigado. He escuchado múltiples relatos desgarradores sobre estos, pero en esta experiencia eran solo los cuerpos levantando sus voces, relatando emociones. Yo misma estaba siendo permeada por la sensación de dolor que cuerpos en movimiento o quietud expresaban y alguna que otra mirada acompañada de lágrimas. Allí pude dimensionar lo que tal vez quiso referir el participante de “obra inconclusa” cuando debió construir su casa.

Tal vez este escenario le dio lugar a las memorias y estas a imágenes, recuerdos y olvidos sobre los que algunos compartirían al final y otros silenciarían; sobre experiencias propias de ausencias, de dejar, ser dejados y/o despojados, de lugares, sueños y seres queridos. Este era un contexto donde muchos podían coincidir en sus relatos y aquel no era simplemente un pizarrón sobre el cual se dibujara y después de mucho esfuerzo borrar sin que algo ocurriera ya que más que “pertener” a un lugar espacial, [los individuos] pertenecen a una idea de mundo que constituye un lugar en cuanto tal; lugar donde el intercambio se establece a través de la confianza (o la necesidad) que suponen los lazos proxémicos de vecindad y las relaciones que en consecuencia se definen y caracterizan a través de ellos. (Yory, 2007, p. 62)

En ese momento, los diferentes ejercicios y diálogos habían creado una marcación en el tiempo y el espacio, lo que había llevado a una proyección sobre estos y a la creación de un lienzo ya pintado.

### **El Lugar Resignificado**

Al salir de aquel lugar, el tallerista motivó a los participantes a que buscaran otros lugares en los que se pudiera volver a construir, anclar y enraizar, y darles un nuevo color y movimiento. Aquella búsqueda requirió ser performada con los cuerpos, los cuales mostraban signos de agotamiento debido quizás a las emociones producidas en el momento anterior. Este acto de “desempacar” lo que se llevó podía propiciar comparaciones entre el espacio actual y el anterior, sobre si se estaba en un lugar más amplio o reducido, mejor o peor; confrontaciones respecto a extrañezas, ausencias o coincidencias, lo que a su vez daría paso a nuevas sensaciones y emociones.

A estos se arriba con memorias que invitan a los cuerpos a relatar en el espacio, muchos de ellos permeados de un pasado y lo que a este pudiera corresponder. En relación con esto, Jelin (2002) sostiene que “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (p. 17).

Construir y moverse con estas memorias y experiencias puede implicar para algunos hacerlo desde el dolor, la amargura y la angustia por recordar lo que fue y ya no es, lo que se tuvo y lo que se perdió. Retomar movimientos no necesariamente surgía de manera inmediata y aunque algunos volvían a ocupar espacios, parecían errantes. Los lugares más amplios pueden inducir a movimientos extensos con ritmos rápidos, pero este no era el caso. El ejercicio inicial en el que una parte del cuerpo se inmovilizaba mientras las otras lograban establecer nuevos movimientos tomaba protagonismo allí.

Lograr que el lugar volviera a ser un escenario de acciones, prácticas, movimientos y sentidos materializados, a través de la performatividad, les presentaba dificultad y la pesadez tomaba el control ante la ligereza, al tiempo que el silencio continuaba enmarcando aquellas escenas.



Figura 14. Fotograma de cámara subjetiva instalada en el pecho que da cuenta del estado de quietud y sensibilidades que emergieron en participantes luego de ser impregnados por la carga emocional derivada de someter sus cuerpos a una experiencia metafórica de tener que dejar ese lugar al que habían dotado de sentido y significado.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz- Programa La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez. Fotograma: Participante TIAP (2022).

Las risas que en los encuentros y acercamientos hacia los otros y sus espacios se producían al inicio, ya en este punto enmudecían y las complicidades se traducían en empatías corporales. Los cuerpos en quietud o con movimientos replicados daban cuenta del desafío de otorgar significado y habitar los nuevos lugares, porque como indica Bohórquez (2019), "desde los sentires, los lugares pueden ser para algunos las bases o estructuras sobre las cuales construir sus vidas y proyecciones, el lienzo para pintarlas" (p. 125).

Retornar desde las memorias al lugar del que se partió y al que fueron llevados es poner en diálogo el pasado con el presente para apropiarse un nuevo lugar con esas memorias, pues invita a tratar de recordar olores, texturas, identificar sentires, similitudes o diferencias respecto al

momento de ida. Además, es buscar reivindicar formas y soportes físicos también simbólicos para resignificar.

En este punto, el proceso de exploración del espacio y del cuerpo mismo es distinto, es más introspectivo y hay menos movimientos y efusividad. Ya no se ve ese juego e interacción con el otro y cada quién está concentrado en sus sensaciones y emociones. Aunque el espacio tuviera unas dimensiones más grandes no se observaba la misma alegría y fluidez: algunas miradas se detenían, otros ojos se cerraban y las cabezas se inclinaban; algunos caminaban de manera sigilosa, otros se hacían en extremos y, poco a poco, los cuerpos guardaron silencio (Figura 14).



***Un Lugar con Casa de Viento y Canela, con una Gran Ventana y Recuerdos de Infancia de un Pequeño Manzano con un Motor como el Corazón: El Lugar Dialogado***

En el mismo lugar donde los cuerpos guardaron silencio, las voces de los participantes tomaron relevancia y, a manera de relatos, se fueron sumando diversas memorias y sensibilidades que produjo el ejercicio, las cuales condujeron construir un lugar dialogado y tejido con las experiencias propias y ajenas, con narrativas distintas, porque de igual manera son las vivencias y sentires. “Los habitantes de un lugar trazan sus recorridos desde perspectivas a veces concretas, otras imaginarias, dando origen con ello a una multiplicidad de posibilidades en sus lecturas que, a su vez, construye muchos otros lugares armados de fragmentos” (Montoya Gómez, 1996, p. 76).

El ángulo de quien decide poner su cuerpo en reposo o acostarse podría llevar a inferir que no está ocurriendo algo porque en otra experiencia podía ver movimientos y escuchar sonidos. Sin embargo, cuando se ve en la mirada del otro es posible comprender que esa imagen aparentemente estática y sus silencios están haciendo su propio relato, levantando su voz.

Mi casa estaba hecha también de viento, pero viento molido y canela, pero no fue tan mágico, fue difícil. . . un poco estaba hecha de mí. Me decía una vieja amiga que yo me parezco un poco a eso, un tarro de canela. . . Doy cuenta de mí entre más cerca, más tibio, más en contacto con el otro esté y estaba hecho de viento molido y canela para, precisamente poder moverme en el espacio, poder desarraigarme. . . tenía que hacerlo. Estaba hecho de viento para que me diera un pequeño empujón, ya había que volver. Hecho de canela para que se perdiera y ya no estuviera y para tener viento y canela en otro lugar, pero ese sentido que trae el viento también trae ese otro sentido que viene de desapego, desarraigo, desasosiego. . . saber que no se puede hacer una casa que no sea de viento y canela, es triste,

muy triste. . . el viento y canela para poder sobrevivir al mundo y a personas que no te cuidan, que no cuidan tu espacio, aún más doloroso. . . (Relato de participante)

Entra luego en la escena con sus manos simulando lo que interpreto como el tejer, con puntadas pequeñas que luego amplía. Luego, decide nuevamente tirarse al piso con lo que se proyecta nuevamente una imagen estática y unos movimientos ocasionales de sus manos que se balancean de un lugar a otro. Se levanta y comienza a caminar de manera lenta en la que su cámara registra con ritmos pausados ese ambiente de melancolía. Análisis de cámara subjetiva

Entiendes que recordar el pasado produce distintos ritmos, algunos más pausados . . . teníamos que vivir en una casa que no era la de nosotros, como en un “cambuchito” porque obviamente no era la casa de nosotros, no teníamos lugar ahí y era como una sensación constante de estar extrañando. . . lo que implica el haberse largado, la pérdida de un espacio tan importante y vital como es el hogar, pues la tierra, el espacio que uno habita. Y me duele más ahora de adulta que uno entiende, que yo miro el pasado y yo me pongo a pensar. . . Entonces era muy difícil porque acá yo lo tenía todo. . . la sensación que se me transmitía en ese otro lugar. . . sensación de soledad, una sensación como fría, como que no pertenecía a ese lugar, como y ¿si lo vuelvo a perder todo qué? Me hice allá y lo que construí fue un ventanal muy grande que daba a este lugar, que lo podía ver. (Relato de participante)

Que se pueden evocar melodías como los sonidos producidos por las risas “Volví a mi infancia. . . cogí unos pocos juguetes y un pequeño manzano, con un palo de uchucas. . . y cuando decías ¿qué te puedes llevar? . . . me llevé la alegría” (Relato de participante).

Que puede haber cuerpos que se mueven al ritmo de la respiración “no me traje nada de la casa porque yo solo sé que estoy viva porque respiro, porque la sangre corre por las venas y sé que solo tengo presente” (Relato de participante), pero que también hay movimientos más rápidos y fluidos, susurros y manos a modo de cargar, que te pueden hablar de ese gran esfuerzo por empujar “como que me paré, me metí el corazón, el fuego, el aliento de la vida y el agua. . . entonces empecé como a coger partecitas del músculo del corazón y como a ponerlo ahí. . . (Relato de participante).

El último lugar entonces está en construcción. Allí se encuentran los que sueñan con una casa de viento y canela con quienes luchan con las extrañezas o anhelan construir un lugar propio y sentirse parte de él. También aquellos a quienes el dejar les propició una sensación fría y de soledad con los que todavía batallan con el fantasma del temor, que les acecha con repetir lo que una vez vivieron y prefieren construir ventanales grandes y desde ahí vigilar.

A este mismo lugar arriban quienes mantienen vivos los recuerdos de infancia para evocar melodías y conservar la alegría, los que prefieren enfocarse en el presente porque salvaron sus vidas de un pasado que se las quiso robar. Están quienes llegan con el corazón y sueños rotos, pero que toman cada parte intentando reparar. En este lugar coinciden las melancolías de unos con las impotencias y agotamientos de otros, la lucidez de quienes no quieren detenerse y guardan esperanza, con los inmóviles y con quienes no dejan de moverse. Confluyen el silencio de unos con aquellos que ven en sus voces la estrategia para desahogar y sanar. Allí, coinciden memorias y cuerpos que, a la vez, se funden en el espacio, al igual que movimientos, percepciones, vivencias, sentires y correlatos que dialogan en un lugar armado de fragmentos.

Finalmente, el uso de medios o estrategias como la cámara subjetiva posibilita experiencias que, aunque son

otros las que las viven, permiten ponerse en el lugar de quienes las portaron y a su vez, explorar sus movimientos, gestos y espacios. Propicia, además, alcanzar una empatía que permite instalarse en sus miradas, recorrer sus perspectivas y vivencias.

En mi caso, haber sido permeada de sensaciones relacionadas al temor y la ansiedad, y compartir preocupaciones y melancolías, así como el disfrute y las alegrías de quienes me prestaron sus miradas me llevó a configurar una experiencia propia. Con esta, llegué a reflexiones que, como en este caso, suscitan otras formas de narrar, escuchar, ver y sentir relatos producidos por, con y desde el cuerpo. En consecuencia, me llevaron a dilucidar que los movimientos de los participantes del taller, al igual que los lugares, tienen sentido y significado. Así, aquella motivación por ver y leer los usos del y con el cuerpo durante este ejercicio me remitió a una multiplicidad de posibilidades, cuerpos levantando su voz con movimientos que vivenciaban y relataban sus propias experiencias, sintiéndose y habitándose, mientras se inscribían en y sobre los espacios, construyéndolos y significándolos.

Múltiples formas de relacionarse con el y en el espacio fueron evidentes durante este taller, así como diversos movimientos y relatos frente a los lugares, los cuales fueron dotados de sentido y significados; también fueron dejados, dialogados y hasta resignificados. Me acerqué a ellos y tomé distancia, entré y salí, reconocí mi espacio y el del otro, exploré mis experiencias y las de los demás, encontré un movimiento y ritmo propio para comprender los de los otros a través de sus miradas.

## Referencias

Augé, M. (2000). *Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa.

Bohórquez, J. (2019). *De los lugares sentidos a los lugares vividos: narrativas sobre memoria y territorio* [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia. Disponible en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/13547>

Escobar, A. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización y posdesarrollo? En E. Lander, (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO/UNESCO.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. España: Siglo XXI de España Editores.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

Mauss, M. (1979). Las técnicas del cuerpo. En: M. Mauss. *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos. pp. 337-356.

Montoya Gómez, J. (1996). *Ciudades y memorias*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Yory, C. M. (2007). Del espacio ocupado al lugar habitado: una aproximación al concepto de topofilia. *Revista Barrio Taller: Serie Ciudad y Habitat*, 12. pp. 47-64.



*Dna dos tempos degraus* de Pilar Domingo 2017, fotografado en metacrilato, Rio de Janeiro-Brasil

# Cámara Subjetiva en las Prácticas Artísticas: Compartir y Sentir las Miradas para Transitar los Cuerpos<sup>\*,\*\*</sup>

Subjective Camera in Artistic Practices: Sharing and Sensing Views to Traverse the Bodies

Câmara Subjetiva em Práticas Artísticas: Partilhar e Sentir Olhares para os Corpos Em Trânsito

**David Romero Duque**<sup>\*\*\*</sup>

Universidad de Antioquia, Colombia  
david.romero@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 237-254

**Cómo citar este artículo:** Romero, D. (2023, enero-diciembre). Cámara subjetiva en las prácticas artísticas: Compartir y sentir las miradas para transitar los cuerpos. *Revista Corpo-grafias: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 237-254. ISSN 2390-0288.



**Fecha de recepción:** 16 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 26 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20370>

\* Artículo corto: El presente artículo es un avance de mi proyecto de investigación en la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia. Por lo tanto, las reflexiones aquí presentadas son resultados parciales según los análisis logrados hasta la fecha de escritura de este texto.

\*\* Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.

\*\*\* Licenciado en Artes Plásticas, magíster en Artes de la Universidad de Antioquia, docente Departamento de Artes Visuales, Coordinador CreaLab (Laboratorio Multidisciplinario de Creación e Innovación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia) y Miembro del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia de la Universidad de Antioquia. Artista técnico en el proyecto TransMigrARTS (Transforming Migrations by Arts), proyecto beneficiado por la convocatoria Marie Skłodowska-Curie Actions (MSCA) Research and Innovation Staff Exchange (RISE) H2020-MSCA-RISE-2020 GA 101007587. UdeA- Minciencias. Productor técnico de los proyectos Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte y Transeuntis Mundi. Coinvestigador en el proyecto Barrio Carlos E. Restrepo: Memoria, Archivo Fotográfico y Prácticas Artísticas Comunitarias (1971-2021).

## Resumen

El artículo presenta una reflexión correspondiente a un avance de mi proyecto de maestría titulado “Tejido de Miradas, Narrativas y Movimientos desde el Registro de Prácticas Artísticas para la Conformación de Narrativas Aumentadas a partir de la Cámara Subjetiva”. Este proyecto tiene como objetivo configurar una narrativa aumentada mediante el registro de algunas prácticas artísticas realizadas en el marco del proyecto TransMigrARTS, utilizando cámaras subjetivas para facilitar una reflexión desde la empatía kinestésica. Se proporcionaron cámaras a los participantes del estudio, las cuales llevaron en su cabeza o pecho para captar su punto de vista durante las prácticas artísticas. Estas permitieron crear un archivo que evoca los diferentes sentidos de esas experiencias corporales, complementadas posteriormente por narrativas aumentadas.

En la primera parte del artículo, reflexiono sobre el uso de estas herramientas como estrategia de registro en las prácticas artísticas, exponiendo las implicaciones éticas que me inquietan sobre este proceso y tomando elementos del cine para ampliar su conceptualización. Luego, presento la exposición titulada *Compartir la mirada*, la cual es uno de los resultados creativos del archivo generado en la investigación enmarcada en la clausura del Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022. Finalmente, expongo detalladamente los dispositivos, momentos involucrados y su disposición en el espacio.

## Palabras clave

Cámara subjetiva, compartir la mirada, movimiento, narrativas, prácticas artísticas, registro audiovisual

## Abstract

The article presents a reflection corresponding to a preview of my master's project entitled “Weaving gazes, narratives, and movements through the recording of artistic practices for the formation of augmented narratives using the subjective camera”. The project aims to create

an augmented narrative by recording artistic practices within the TransMigrARTS project using subjective cameras to facilitate reflection through kinesthetic empathy. This approach allows for the creation of an evocative archive that captures the sensory aspects of bodily experiences. When combined with augmented narratives, it provides a means to learn and feel through kinesthetic empathy. Initially, I reflect on the subjective camera as a recording strategy in artistic practices, addressing the ethical implications that concern me in this process and expanding its conceptualization by drawing on elements from cinema. Subsequently, I describe one of the creative outcomes derived from the archive, the exhibition entitled *Compartir la mirada* (Sharing the View). This exhibition took place as part of the Itinerant Workshop of Arts for Peace 2022. Finally, I showcase the devices, key moments, and spatial arrangement involved in the exhibition.

## Keywords

Artistic practices, audiovisual recording, narratives, movement, subjective camera (POV), sharing the view

## Resumo

O artigo apresenta uma reflexão que corresponde a um avanço do meu projeto de mestrado intitulado "Tejido de Miradas, Narrativas y Movimientos desde el Registro de Prácticas Artísticas para la Conformación de Narrativas Aumentadas a partir de la Cámara Subjetiva". O objetivo do projeto é configurar uma narrativa aumentada com base no registro de práticas artísticas no âmbito do projeto TransMigrARTS que, por meio da câmera subjetiva, facilita uma reflexão baseada na empatia cinestésica. Para isso, os participantes do estudo receberam câmeras que usaram na cabeça ou no peito para capturar seu ponto de vista durante as práticas artísticas. As câmeras subjetivas nos permitem configurar um arquivo que evoca os diferentes sentidos dessas experiências corporais, que são complementadas por narrativas aumentadas. Juntos, esses elementos nos permitem aprender e sentir por meio da empatia sinestésica. Primeiro, reflito sobre

a cámara subjetiva como una estrategia de registro en prácticas artísticas, expondo as implicações éticas que me preocupam nesse processo e tomando elementos do cinema para ampliar sua conceituação. Posteriormente, apresento a exposição intitulada *Sharing the Gaze* (Compartilhando o olhar), que é um dos resultados criativos do arquivo gerado na pesquisa e ocorreu no âmbito do encerramiento do *Travelling Arts for Peace Workshop 2022*. Dessa forma, apresento em detalhes os dispositivos, os momentos envolvidos e sua disposição no espaço. Dessa forma, apresento em detalhes os dispositivos, os momentos envolvidos e sua disposição no espaço.

### Palavras-chave

Cámara subjetiva, movimento, narrativas, partilha do olhar, práticas artísticas, gravação audiovisual

“La gente de buen corazón debería ponerse a aprender cómo ver fielmente desde el punto de vista del otro, incluso cuando ese otro es nuestra propia máquina” (Haraway, 1995, p. 13).

La propuesta investigativa aquí descrita se enmarca metodológicamente dentro del proyecto internacional *Transforming Migrations by Arts* (TransMigrARTS), el cual fue uno de los cuatro proyectos ganadores de la convocatoria del programa de la *Research Innovation Society Exchange* (RISE) del programa *Horizon 2020* de la Unión Europea. La Facultad de Artes, la Facultad Nacional de Salud Pública y el Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia participan en este tipo de convocatorias con experiencias como el *Taller Itinerante de Artes para la Paz 2021-2022* (TIAP) en Urabá y Medellín. Asimismo, estas experiencias son desarrolladas en el marco del programa *La Paz es una Obra de Arte* y *AIRE 2021* (Arte, Investigación y Resiliencia) en Dabeiba y Pueblo Nuevo.



Figura 1. Taller 5 TIAP, ejercicio “Hebras de paz viva”. Dos participantes usando cámara subjetiva.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022, Programa *La Paz es una Obra de Arte* de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia —Colombia— en el marco de EU project 101007587 *TransMigrARTS*. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez.

El objetivo de *TransMigrArts*<sup>1</sup> resuena con el programa *La Paz es una Obra de Arte*, el cual propone “el diálogo entre las artes, las culturas y las expresiones de las comunidades para abordar alternativas pedagógicas, vivenciales y expresivas para la resignificación de los acontecimientos, las memorias y los procesos de participación, convivencia y reconciliación” (Parra Ospina *et al.*, comunicación personal, 2021). En este sentido, las prácticas artísticas registradas en este estudio parten de estrategias performativas, atravesadas por el juego y el ritual. Por ello, se implementan metodologías que vienen del teatro, la danza, la música, las artes visuales e incluso la

1 TransMigrARTS parte de la hipótesis de que “las artes escénicas, a través de las herramientas de investigación-creación, pueden contribuir a transformar y mejorar los modos de existencia que se han atribuido a los migrantes en situación de vulnerabilidad”. Así pues, se pretende “transformar el daño hecho a la vida emocional y relacional de las poblaciones migrantes a nivel familiar, social, laboral y otros, a través de experiencias artísticas compartidas” ya que por medio de estas prácticas “se sitúan en un espacio-tiempo compartido, en el momento presente y se fundamentan en la dimensión sensorial y corporal”.

literatura, ya sea desde acciones concretas o desde la improvisación, con el fin de generar espacios de reflexión sobre el cuerpo propio, la memoria y las relaciones. De esta manera, se busca construir la imagen colectiva a través del cuerpo.

## El Lugar de la Mirada

### *Cámara Subjetiva como Manifiesto Ético*

En este avance, deseo dedicar estas primeras líneas a reflexionar sobre el aspecto ético que puede acarrear un proyecto con un título como el propuesto aquí. Esto me lleva a recordar un acontecimiento concreto que implicó una reflexión que desde sus inicios me hizo replantear mi práctica como artista en este proyecto.

Recuerdo que cuando recibí la invitación para realizar el registro audiovisual de la quinta sesión del Taller Itinerante de Artes para la Paz que se realizaría en Turbo en 2021, no tenía una estrategia clara en mente, aunque la inquietud sobre el punto de vista de la cámara ya estaba presente en mis reflexiones. Dado que no estaba del todo familiarizado con la metodología de trabajo del TIAP, cargué la mayoría de mis equipos con la intención de experimentar con ellos en campo. Tenía como referente el documental *War Photographer* (2001) del director Christian Frei, que narra la labor fotográfica de James Nachtwey desde un punto de vista singular, a través de un pequeño dispositivo de video instalado en su cámara fotográfica que capturaba parte de su cuerpo, permitiendo observar aquello que él retrataba de la guerra. Motivado por aquellas impactantes imágenes, estaba decidido a lograr algo similar pero con un enfoque muy diferente: las prácticas artísticas dedicadas a los procesos de construcción de paz.

Comencé entonces a emplear una cámara GoPro para registrar, desde un costado de mi cámara principal, el recorrido que realizaba durante el registro de las actividades del TIAP. Sin embargo, el primer momento de la



Figura 2. Captura de fotograma de video de registro. Primer momento en donde se puede observar que la cámara de acción GoPro captura parte de la cámara réflex al mismo tiempo que se observa el escenario. Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotograma: David Romero Duque, 2021.

jornada presentó ciertas dificultades a nivel visual, ya que solamente estuvimos en un auditorio conversando y este no era un material visual muy atractivo. Ello me generó ciertas preocupaciones (Figura 2).

No obstante, durante los talleres prácticos el panorama cambió completamente, pues los participantes realizaban movimientos corporales en una zona verde del lugar donde nos encontrábamos. La luz era conveniente, el escenario adecuado y los cuerpos en movimiento ya le daban dinamismo a la composición. Al presenciar aquello comencé a preguntarme cómo sería la experiencia desde el punto de vista de los demás participantes de las prácticas artísticas. Decidí entonces retirar la GoPro de mi cámara fotográfica para usarla en un accesorio pectoral, que había llevado por si sucedía algo y le propuse a uno de los participantes que la usara.





Figura 3. Captura de fotograma de video de registro. Cierre del primer día del quinto taller, primeros momentos de cámara subjetiva.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotograma: David Romero Duque, 2021.

Durante el taller de esa tarde, todos los participantes comenzaron a realizar un pequeño canto ritual que involucraba movimientos corporales que simbolizaban el mensaje. A continuación, transcribo el canto y los movimientos correspondientes que acompañaban cada verso:

El río está creciendo, creciendo, subiendo,  
(gesto de oleaje con manos a medida que suben)  
El río está creciendo, hacia la mar,  
(gesto de oleaje con manos a medida que estiran los brazos al frente)  
Madre tierra abrázame, un niño siempre yo seré,  
(suben las manos para bajarlos nuevamente en un gesto de abrazo que se transforma en arrullo)  
Padre cielo guíame hacia la mar.  
(levantan los brazos con manos juntas y hacen gesto de oleaje)

Después de la jornada, cuando me encontraba descargando las fotografías y videos capturados, al revisar el

material grabado con la pequeña cámara de acción, experimenté una sensación de empatía con lo que había sucedido durante la sesión. Me sentí arrullado por aquellas imágenes (Figura 3), lo que me permitió comprender qué era lo que quería investigar y la necesidad de ceder mi cámara a los participantes. En otro tiempo, esto podría haber sido un costo demasiado alto para mí, ya que solía estar muy apegado a mi cámara principal, pero ahora estaba dispuesto a entregarla en favor de la investigación.

Comprendí que la cuestión de la perspectiva de la cámara en la investigación iba más allá de un simple cambio de punto de vista. Surgió una pregunta ética fundamental para la investigación: ¿quién o quiénes tienen voz en este proyecto? Aunque parece una pregunta sencilla que implica simplemente una decisión para el planteamiento del proyecto, en realidad es compleja y tiene muchos matices cuando se examina en mayor profundidad. En efecto, el interrogante toca fibras sensibles y tiene incluso cabida en las agendas feministas-decoloniales. Está presente en el investigador y en cada persona que se involucra en la investigación, y condiciona las estrategias de un diseño metodológico, la manera en que se ejecuta y cómo se lee. Además, también influencia los formatos, las estrategias y los escenarios de difusión, así como cada palabra que se escribe, ilustración, fotografía y fotograma que se proyecta. La pregunta puede llegar a afectar la manera en cómo nos encontramos y relacionamos unos con otros, cómo percibimos el material que nos comparten y qué hacemos con este, cómo lo archivamos e incluso cómo entendemos el archivo.

Por esta razón, el proceso creativo, que incluye los momentos de registro-archivo y difusión, fue titulado “Compartir la mirada”. Inicialmente había recibido el título “Entregar la cámara”, pero al ser interpelado por la pregunta ética de la voz que está detrás de la cámara, se produjo un cambio en la redacción y en el significado de las palabras utilizadas, lo que a su vez provocó un punto de inflexión en mi ser como investigador.

En su lectura-*performance* *Descolonizar el conocimiento* (2015), Grada Kilomba plantea un ejemplo ilustrativo sobre el ejercicio del poder en la investigación y cuestiona quién tiene voz y quién puede hablar.<sup>2</sup> Desde una perspectiva crítica al racismo, Kilomba comparte su experiencia en la que, mientras impartía clases en un salón con niños blancos y negros, formulaba preguntas básicas pero estratégicamente diseñadas para problematizar el contexto, pues sabía que los niños negros podrían responderlas con mayor facilidad. De esta manera, buscaba revertir la jerarquía establecida en el aula. Sobre esta experiencia, Kilomba menciona que

unos pocos, en su mayoría estudiantes negros, empezaron a alzar cuidadosamente sus manos como respuesta, dejándolas en el aire, como se les había pedido. En ese momento, el aula se convirtió en un espacio performativo donde la idea de conocimiento estaba siendo expuesta y cuestionada. Ellos podían visualizar cómo el concepto de conocimiento está intrínsecamente ligada a la raza, el género y el poder. De repente, aquellos que por lo general no son vistos, se volvieron visibles, y los que siempre son vistos, se volvieron invisibles. (Kilomba, 2015, p. 2)

La influencia que ejerció en el aula evidentemente pudo alterar las dinámicas preexistentes en esta. Sin embargo, ella advierte que las decisiones que tomemos en relación con la voz del otro pueden convertirse en una forma de violencia. Sánchez (2017) elabora sobre este aspecto de la investigación y corrobora la opinión de Kilomba.

Para comprender esta experiencia, reflexioné sobre el cuerpo, el agenciamiento y la representación. En relación con esto, Donna Haraway (1995) sostiene que el cuerpo no es un recurso sino un agente. Esta idea de

agenciamiento puede ayudarnos a comprender mejor el rol que juega la voz en un proceso de investigación. Haraway se preocupa por la objetividad —sobre la cual aún existe la falsa creencia de que permite ver y plasmar la realidad desde la lejanía y la apatía— cuando considera que no se puede “versar la historia del mundo” a partir de “una visión fija” (1995, p. 19). En otras palabras, no nos podemos anclar a una sola mirada para entender el mundo. De lo contrario, es posible que ni siquiera se esté representando a una pequeña población en tal visión del mundo, sino sólo un aspecto de este en circunstancias particulares, de tal manera que se pueden generar daños provocados por prejuicios y estereotipos.

En relación con una preocupación similar, Patricia Leavy (2017) plantea el concepto de “objetividad fuerte” y afirma que “nunca se puede alcanzar la neutralidad y la objetividad pura porque los investigadores, como todas las personas, tienen experiencias vitales, actitudes y creencias que influyen en su forma de ver, pensar y actuar” (p. 38). Esta postura está en línea con el principio fundamental del “conocimiento situado”, aunque no es objeto de este artículo profundizar en dicho concepto. En consecuencia, plantear una estrategia para “compartir la voz” es complejo porque puede implicar la pregunta por la representación y la re-presentación. En este sentido, Sánchez cita a Spivak para destacar la naturaleza polisémica del término representación.

[Spivak] diferencia entre el concepto de representación en cuanto “hablar por”, es decir, la representación delegada o “Vertretung” y el concepto de “re-presentación” en cuanto “poner en lugar de”, es decir, el concepto filosófico de “representación”, derivado de la representación mimética (o dramática) o “Darstellung”. (Sánchez, 2017, p. 71)

De acuerdo con lo anterior, aquí no planteo la posibilidad de otorgar una voz que represente a otros, sino más bien se trata de dar lugar a una multitud de voces, inclui-

<sup>2</sup> Este mismo tema también es abordado por Leavy (2017).

da la propia, para narrar por sí mismas a la vez que se entrelazan y conforman nuevas posibilidades y narrativas intersubjetivas. Esta es una consideración trascendental, ya que como apunta Sánchez

homogeneizar la representación del pueblo es un acto de violencia, pues niega la heterogeneidad, priva de subjetividad a los individuos y traslada esa subjetividad a la representación absolutizada mediante una equivalencia de re-presentación y delegación. (2017, p. 72)

De acuerdo con Leavy (2017), “dar voz” y permitir ser escuchado ya es un acto “implícitamente político”. En consecuencia, esta autora se pregunta pertinentemente “¿quién tiene derecho a hablar en nombre de los demás?” (Leavy, 2017, p. 49). Esta cuestión se relaciona con la invitación de Haraway (1995) a dar un vuelco al uso de las tecnologías. Aquí, sin embargo, las complicaciones no radican en las capacidades de los dispositivos y las maquinarias, sino más bien en el uso que se les da. Explorar el pensamiento de Haraway en relación con el agenciaamiento del otro también me llevó a cuestionar sobre las posibilidades de re-apropiación de los medios y dispositivos, así como la importancia de estos cuando se abre a distintas voces cuando por ejemplo menciona que

los “ojos” disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y *maneras* específicas de ver, es decir, formas de vida. No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan. (Haraway, 1995, p. 13)

De acuerdo con lo anterior, el archivo dentro de una investigación es una huella de acontecimientos que también puede y debe ser reapropiado. En el *XIV Seminario Nacional Teoría e Historia del Arte: Clic al archivo*, Marta Giraldo y Daniel Jerónimo Tobón (2022) en su ponencia “Archivo en uso: 5 hipótesis sobre los archivos en el arte contemporáneo iberoamericano” planteaban que los archivos tienen tres acciones básicas, a saber, recoger, montar y movilizar. Recoger consiste en “crear nuevos archivos, acumular, seleccionar materiales, rescatar lo descartado, lo olvidado, lo no dicho” (2022, 19m34s).

De acuerdo con lo anterior y en relación con los planteamientos de Leavy, Haraway y Kilomba, resulta interesante pensar de nuevo en las preguntas planteadas en este texto ¿de quién(es) es la voz? ¿a quién se le da voz? ¿quién puede hablar? Sobre la acción de montar, Giraldo y Tobón mencionan que se trata de “conectar imágenes, textos, discursos; hacerlos funcionar de otra manera por su encuentro, superponer estratos históricos, conectar disciplinas” (2022, 23m24s). En otras palabras, “montar es una acción narrativa”. Esto me lleva a plantear la cuestión ética ¿qué discurso se configura con las voces de quiénes y para decir qué?

Finalmente, la tercera acción básica, movilizar, es definida como “despertar archivos que hibernan, abrirlos al uso, hacerlos hablar, incitar a agentes sociales a hacerles preguntas, crear nuevas colecciones, establecer conexiones posibles con el presente y el futuro” (2022, 19m48s). Esta acción no es menos importante, en la ponencia de Pol Capdevila titulada “Archivos digitales en el arte: Subjetividad, temporalidad y organización horizontal” (2022), presentada en el mismo seminario. En efecto, Capdevila habla de la *performatividad del archivo*, dado que el archivo no es estático y “tiene sentido cuando se fenomeniza”. Además, menciona que un archivo no existe “hasta que no es usado, hasta que no cobra una vida pública”, de tal manera que este “depende de su activación y de ser performado” (2022, 40m42s).

Las posibilidades de manifestación no solo se establecen por la voz o la escritura, sino que además aprovechan otras posibilidades donde las prácticas artísticas han incursionado y permiten trasladar la pregunta a ¿la mirada de quién? así como ¿el cuerpo de quién? De ahí que considero pertinente la reflexión de Sánchez (2017) cuando menciona que “‘poner el cuerpo’ es una decisión ética que abre una acción política. ‘Poner el cuerpo’ es un acto de libertad” (Sánchez, 2017, p. 127). Se trata de dar agencia y es la posibilidad de apertura en los lugares de enunciación para que tanto los subalternos que menciona Sánchez como los subyugados de Haraway, y en general cualquier otra persona pueda manifestar sus propias vivencias, experiencias, inquietudes, aportes, convivencias.

Así mismo, si bien ha sido problematizada esta noción de “dar voz” ya que puede cargar una idea de jerarquía donde pareciera que el investigador es superior a quienes son investigados —nada más equivocado y retrógrado—, no deja de ser un aspecto importante a tener en cuenta. De hecho, es en este punto donde se toman posturas sobre esta forma de interrelacionarse y donde yo particularmente encuentro la posibilidad de desarmar las tradiciones colonizadoras de la academia, influenciado por las reflexiones de Grada Kilomba, y encontrar la posibilidad de compartir saberes, conocimientos, experiencias y reflexiones. En este sentido, considero que la cámara subjetiva es una forma de apropiación de la tecnología, de amplificación, para manifestar-se, mirar, moverse, poner el cuerpo y accionar, aportar un archivo y darle vida, narrar, expandir y compartir.

## **Cámara Subjetiva**

La cámara subjetiva o el plano subjetivo ha sido un recurso bastante desarrollado en el cine que permite múltiples capas de análisis según como sea empleada. Cada una de sus posibilidades de uso pueden implicar variaciones en su desarrollo y estudio. Por ejemplo, hablar de plano

subjetivo me permite abarcar su importancia desde el concepto de *plano*, el cual, para Sergei Eisenstein, es la unidad básica de una película, la “célula de un organismo mayor” que se constituye a partir del *montaje* (Edgar-Hunt y Rawle, 2010, p. 120).

Por lo general, se considera que los planos pueden ser objetivos o subjetivos. El plano objetivo es la perspectiva más comúnmente utilizada. Por su parte, el plano subjetivo suele tener unas funciones específicas por tiempos muy breves. Edgar-Hunt, Marland y Rawle (2010) explican que en el cine “la objetividad consiste en ser distante y discreto [en] elegir dónde poner la cámara, cómo encuadrar la toma y dónde colocar a los actores” (p. 121). En contraste, los planos subjetivos “nos muestran el mundo desde la perspectiva (el punto de vista o POV — por sus siglas en inglés—) de un personaje u objeto de la película” (p.121). El plano subjetivo permite que el público experimente la acción desde la mirada del personaje.

Esta estrategia busca que “el público se identifique con el estado de ánimo emocional y/o psicológico de un personaje. . . convirtiéndolo en una parte intrínseca de la historia durante la duración de una toma” (p.83). Para lograr este fin, se vale de artificios como configurar las cámaras de cierta manera, las cuales generalmente son operadas a mano para que el movimiento no diluya la ilusión, las luces del *set* instaladas de manera que no sean visibles durante el preciso movimiento planeado, entre otros. Poner al público en la “piel de un personaje” puede amplificar el impacto de la escena, ya que suele configurarse de manera que coincida tanto con las características físicas del personaje como con su subjetividad emocional y psicológica.

En consecuencia, puede ser impactante para el perceptor, ya que “permite a los otros personajes interactuar directamente con el público, mirando al objetivo, hablándole y, a veces, incluso teniendo contacto físico con él” (Mercado, 2011, p. 83), que generalmente se ha acostumbrado a “vi-



Figura 4. Clown con la cámara instalada en el pecho. Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 13.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022.



Figura 5. Participante con la cámara instalada en el pecho. Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 14.

Fuente: Archivo del Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.

vir la acción desde la seguridad de una perspectiva en tercera persona, como observadores invisibles y no reconocidos” (p. 83). Son las posibilidades de empatizar, sentirse como el protagonista y compartir su mirada lo que me parece atractivo a la hora de realizar un registro audiovisual.

Sin embargo, a diferencia de esta la teoría cinematográfica sobre dichos planos, en este proyecto particularmente se busca que la cámara subjetiva no imite el cuerpo de un personaje, sino que en realidad lo encarne viviendo su experiencia *in situ*. Aquello supone no tener un guion previo, ni parafernalia que simula una serie de movimientos. Se trata de registrar el movimiento directo del propio personaje, al mismo tiempo permite ver reflejadas las experiencias de los otros que lo rodean.

Por lo tanto, la cámara subjetiva se convierte en una estrategia para compartir la experiencia, la voz, la mirada, el cuerpo del otro. Si bien los dispositivos tienen sus limi-

taciones y no necesariamente corresponden a la manera de mirar de cada personaje, también permanecen ocultos otros aspectos, como la gestualidad de quien carga la cámara. Con todo, no deja de ser un plano desde el punto de vista del protagonista, sigue siendo una forma de acercarse y compartir (Figura 4).

Durante los talleres, este punto de vista también permitió registrar a otro tipo de experiencias como las actividades realizadas con los ojos vendados. De esta manera, la experiencia individual del participante pudo ser expandida al poder observar el ejercicio desde su punto de vista *a posteriori* (Figura 5).

En estos ejercicios performativos, en los que se combinan juego y ritual, se crean narrativas a partir de experiencias colectivas que se pueden re-vivenciar a través de la experiencia de la persona que presta su cuerpo y comparte su mirada, dejando así una memoria de estas interacciones desde su punto de vista (Figuras 6 y 7).



Figura 6. *Participante con la cámara instalada en la cabeza.* Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 15.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.



Figura 7. *Participante con la cámara instalada en la cabeza.* Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la figura 16.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.



Figura 8. *Cámara intersubjetiva.* La participante del lado izquierdo tiene instalada cámara de video 360 en la cabeza, mientras que la participante del lado derecho carga una cámara de formato tradicional. Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 17.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.

A diferencia de lo que se observa en muchos registros convencionales que buscan una imagen “limpia” y evitar el entrecruce de cámaras, aquí se convierte en un material que puede ofrecer información adicional, como el lenguaje no verbal. Esto permite hablar de una noción de cámara intersubjetiva que se construye como la convergencia de dos o más cámaras subjetivas en un mismo momento, donde se involucran las personas en una significación del acontecimiento partiendo desde pequeños gestos como el cruce de sus miradas, de acciones desde la distancia, el contacto físico e incluso conversaciones (Figura 8).

La cámara subjetiva puede ser aun más trascendental al integrar tecnología de video 360, puesto que no solo nos ubica en el punto de vista del personaje que registra, sino que además nos da libertad de mirar alrededor, a lugares distintos a la dirección del participante y captar acciones que este no vio en el momento del taller (Figuras 9 y 10). Esto puede ser importante para quien registra ya que, no



Figura 9. Participante con cámara de video 360 instalada en la cabeza. Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 18.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.



Figura 10. Participante con la cámara de video 360 instalada en la cabeza. Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 19.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.

solo le permite recordar el acontecimiento, sino que también puede expandir su experiencia al ver lo que sucede a su alrededor sin salirse de su punto de vista.

Cada registro del taller agrega al archivo una variedad particular de experiencias, que incluyen tanto actividades colectivas (Figura 11), donde el movimiento corporal era más habitual, como individuales (Figura 12), más íntimas, que, aunque podrían involucrar movimientos del cuerpo, también ofrecen momentos de quietud. Asimismo, se pueden encontrar narrativas que implican una combinación, por ejemplo, partiendo desde pequeñas acciones individuales para luego introducirse en el cuerpo colectivo. Este archivo nos permite explorar el propio cuerpo del personaje, los materiales con que interactúa y las acciones del otro en los momentos de encuentro.

De los talleres presentados, no solo quedaron registros a través de estas cámaras subjetivas, sino que además se complementan con fragmentos de videos realizados en

tercera persona, fotografías y audios. Así mismo, se conservan materiales tangibles a partir de elementos contruidos por los participantes como anotaciones, carteleras, dibujos, máscaras, pequeñas esculturas en arcilla y casas construidas con bloquecitos de madera. El material audiovisual, además de registrar movimientos corporales y construcciones simbólicas intangibles, también presenta los momentos de constitución de estos otros materiales, convirtiéndose en un insumo que puede configurarse en obra también generadora de experiencia.

## Compartir la Mirada

*Compartir la mirada* es el nombre que le he dado a la apuesta creativa que se surge a partir del archivo audiovisual. Aunque el proceso aún está en construcción, ya se ha puesto a disposición del público en tres momentos específicos durante la maestría.



Figura 11. *Registro de actividad en el taller.* A la izquierda del segundo plano, participante con cámara de video 360 instalada en la cabeza. Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la Figura 20.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.



Figura 12. *Participante con la cámara de video 360 instalada en la cabeza.* Un fotograma del video de la cámara subjetiva de esta escena se puede observar en la figura 21.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022. Fotografía: David Romero Duque y Juliette Bohórquez, 2022.

En este apartado se describe el cuarto momento que se abrió al público en la exposición de clausura del Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022, cuyo material se limita al marco de este. En cuanto a la proyección de *Compartir la mirada*, además de abarcar la dimensión física a través de la videoinstalación, esta buscó la conformación de un escenario virtual como obra a través de la dirección [compartirlamirada.com](http://compartirlamirada.com) y [sharetheview.com](http://sharetheview.com), no como memoria de la exposición física, sino como escenario que ofrece experiencias y narrativas diversas.

La clausura se desarrolló en el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde el grueso de la exposición se instaló en la sala de exposiciones del CreaLab, el Laboratorio Multidisciplinario de Creación e Innovación de la misma Facultad. En este escenario, se dispusieron cinco tabletas en el que se mostraban, de manera individual en cada dispositivo, unas selecciones de cámaras subjetivas y algunas experimentaciones de edición distribuidas de la siguiente manera:

- Tableta 1: en el marco del taller 4, la *Clown* Mazamorra, personaje de participante del taller, realiza una presentación de humor como cartera (Figura 13).
- Tableta 2: actividad durante el taller 3, el ejercicio "Sonoridades a ciegas" donde se indica a los participantes vendarse los ojos para seguir un estímulo sonoro en un espacio abierto (Figura 14).
- Tableta 3: En el taller 4 los mismos participantes construyeron un ritual colectivo (Figura 15).
- Tableta 4: ejercicio sobre rito y ancestralidad en el taller 5 (Figura 16).
- Tableta 5: en el marco del taller 3, en un ejercicio de escucha activa del otro, se realizó una edición experimental de video titulada *Cámara inter/subjetiva*, en la que dos participantes con cámaras subjetivas se involucran a través de una conversación (Figura 17).

Además de lo anterior, se activó una tableta para la proyección de un video realizado por uno de los participan-





Figura 13. Fotograma de video de cámara subjetiva instalada en el pecho de Mazamorra. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 4.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.



Figura 14. Fotograma de video de cámara subjetiva instalada en el pecho. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 5.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.



Figura 15. Fotograma de video de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la figura 6.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.

tes del TIAP en uno de los talleres, en la que cada uno de sus compañeros aparece leyendo un texto sobre su definición de beso. Junto con las tabletas, se dispusieron tres gafas de realidad virtual —aquellas que son dispositivos plásticos con una óptica específica para lo cual se deben disponer de celulares con giroscopios para su correcto funcionamiento— las cuales contienen un fragmento de video 360 inmersivo de esta cámara subjetiva con los siguientes materiales:

- Visor video 360 1: taller 3, asiste como invitada una participante del TIAP de Urabá del 2021. Se realiza un ritual de empoderamiento mientras sostenía la fotografía de su hermano (Figura 18).
- Visor video 360 2: ejercicio de taller 2, la cámara subjetiva registra la experiencia del participante en el ejercicio de la construcción de una corpografía a modo de casa-cuerpo (Figura 19).
- Visor video 360 3: nuevamente, en el contexto del taller 4, juego "paracaídas" que pone en acción la coordinación e interacción corporal grupal (Figura 20).



Figura 16. *Fotograma de video de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 7.*

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.



Figura 17. *Fotogramas de participantes. El lado izquierdo del fotograma corresponde a la vista del personaje del lado derecho y viceversa. Se puede observar una fotografía de los personajes cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 8.*

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.

Adicionalmente, en el visor 3, se incluyó la cámara subjetiva de un ejercicio de movimiento corporal del taller 2 que consiste en el reconocimiento del propio cuerpo para que posteriormente la participante que hace el registro pueda observarlo (Figura 21).

En conjunto, la exhibición presentó una experiencia inmersiva y envolvente de los seis talleres realizados en el TIAP 2022. La presencia de los materiales, las fotografías que se distribuyeron en todo el espacio a modo de memorias de los diversos momentos, los audiovisuales presentados en tabletas y visores de video 360 (Figura 22), y el tejido en el fondo del espacio como testimonio colectivo, a partir de relaciones y empatías experienciales, crearon una atmósfera inmersiva sobre las vivencias y sentires en los 6 talleres realizados en el TIAP 2022 (Figura 23).



Figura 18. *Fotograma de video 360 de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 9.*

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.



Figura 19. Fotograma de video 360 de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 10.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.



Figura 20. Fotograma de video 360 de cámara subjetiva instalada en la cabeza. Se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 11.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP, 2022.



Figura 21. Fotograma de video 360 de cámara subjetiva instalada en la cabeza. A la izquierda se puede observar una fotografía del personaje cargando la cámara subjetiva durante el ejercicio en la Figura 12. A la derecha, se muestra un fotograma de video del participante observando su propia cámara subjetiva.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotograma izquierdo, Coordinación de registro: David Romero Duque y Juliette Bohórquez / Fotograma: Participante TIAP. Fotograma derecho: David Romero Duque, 2022.





Figura 22. Distribución de los dispositivos de visualización de video. Exposición pública de la clausura del Taller Itinerante de Artes para la Paz 2022.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografías: David Romero Duque, 2022.

Esta muestra se convirtió en un juego de miradas, donde el público tuvo la oportunidad de experimentar desde la mirada propia, a través de una narrativa no lineal que permitió crear un recorrido personal, para cruzarse en el camino con el material audiovisual donde los participantes del TIAP compartían su mirada, su cuerpo, su movimiento en momentos de juegos y rituales. Estos ejercicios estuvieron acompañados de narrativas que buscan reconciliación, resiliencia y paz. La inmersión podía corresponder las miradas, o dar la libertad de observar a otros, sus interacciones sociales en la conformación de

cuerpos colectivos o en momentos íntimos y de reposo, para que a partir de este nuevo tejido —el recorrido personal del público— se crearan nuevas reflexiones que marcaran memorias desde la mirada compartida.

## Referencias

Capdevila, P. (7-9 de septiembre de 2022). *Archivos digitales en el arte: Subjetividad, temporalidad y organización horizontal* [Ponencia]. En XIV Seminario Nacional Teoría e Historia del Arte: Clic al archivo. Universidad de Antioquia.



Figura 23. Público interactuando con los dispositivos de visualización de video. Exposición pública de la clausura del Taller Itinerante de Artes para la Paz. En la fotografía izquierda se encuentran algunos participantes observando sus propios registros.

Fuente: Archivo Taller Itinerante de Artes para la Paz. Fotografías: David Romero Duque, 2022.

Echeverría, J. (2003). Cuerpo electrónico e identidad. En: D. Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca. pp. 13-29.

Edgar-Hunt, R., Marland, J. y Rawle, S. (2010). *The Language of Film*. AVA Publishing SA.

Frei, C. (Director). (2001). *War Photographer* [Documental; DVD]. Christian Frei [distribución independiente].

Giraldo, M., Tobón, D. (7-9 de septiembre de 2022). Archivo en uso: 5 hipótesis sobre los archivos en el arte contemporáneo ibe-

roamericano [Ponencia]. En XIV Seminario Nacional Teoría e Historia del Arte: Clic al archivo. Universidad de Antioquia.

Haraway, D. J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra.

Kilomba, G. (2015). Descolonizar el conocimiento: Una lectura-performance de Grada Kilomba [Lectura-performance] Disponible en: <https://docplayer.es/21749039-Descolonizar-el-conocimiento-una-lectura-performance-de-grada-kilomba-2015.html>

Leavy, P. (2017). *Research Design: quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-based participatory research approaches*. The Guilford Press.

Mercado, G. (2011). *The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) The Rules of Cinematic Composition*. Focal Press.

Sánchez, J. (2017). *Cuerpos Ajenos: ensayos sobre ética de la representación*. Ediciones La uña RoTa.



*Dna dos tempos em sj, de Pilar Domingo 2017, fotografado en metacrilato, Rio de Janeiro - Brasil*





# El Cuerpo Habla: Arte y Acontecimiento\*

The Body Speaks: Art and Event // O Corpo Fala: Arte e Evento

**Angela María Chaverra Brand\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia

angela.chaverra@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 257-268.

**Cómo citar este artículo:** Chaverra, A. (2023, enero-diciembre). El cuerpo habla: arte y acontecimiento. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 257-268. ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 10 de octubre de 2022

**Fecha de aceptación:** 23 de diciembre de 2022



**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20304>

\* **Artículo de investigación:** Este artículo es producto del proyecto de investigación-creación titulado “Reverberar: Arte y Acontecimiento”. Este fue el proyecto ganador de la convocatoria de InvestigARTE de MinCiencias en 2019 y en él participan cuatro instituciones: El Semillero de Investigación y Colectivo Artístico El Cuerpo Habla del grupo Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia; la Corporación Artística ImaginEros de Medellín, Colombia; la Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del buen vivir del grupo de Investigación para la Creación Artística de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia; y la Casa Benet Domingo, Rio de Janeiro, Brasil (2020-2022).

\* Docente titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y directora del semillero de investigación y del colectivo artístico El Cuerpo Habla. Investigadora principal del proyecto de investigación-creación “Reverberar: Arte y Acontecimiento”. Doctora en Artes y Psicóloga de la Universidad de Antioquia. Magíster en Estética y Especialista en Semiótica y Hermenéutica de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Técnica en Teatro de la Escuela Popular de Arte y Licenciada en Formación Estética de la Universidad Pontificia Bolivariana. Investigadora y artista en ejercicio.

**Resumen**

Este artículo presenta el dispositivo diseñado por el colectivo El Cuerpo Habla a partir de la invitación que hacen diferentes artistas que trabajan desde el cuerpo, como bailarines, actores y performistas, con el fin de generar actos de resistencia y fabulación. Su objetivo principal es involucrar a la sociedad, sacando el arte de su lugar sagrado y permitiendo que circule en otros espacios. Esto implica pensar en acciones que "comprometan la carne" y sean guiadas por la urgencia de promover la reflexión social y la creación de un cuerpo social consciente. Además, el proyecto busca convertir en rituales los escenarios que han forjado las dinámicas comunitarias, creando una especie de 'manada' y generando una inquietud en torno a lo que el cuerpo ha significado en la cultura. Busca además optar por un arte que nos permita ser responsables en la construcción de civilidad, al mismo tiempo que se evidencian a través de puestas escénicas las marcas, las huellas y los imaginarios que los actos comunitarios producen en los cuerpos y las urbes.

**Palabras clave**

Acontecimiento, arte, cuerpo

**Abstract**

This article introduces the device designed by the collective El Cuerpo Habla, in response to an invitation from various artists working with the body, such as dancers, actors, and performers, to generate acts of resistance and storytelling. Its primary objective is to engage society by removing art from its sacred realm and allowing it to permeate other spaces. This involves contemplating actions that "engage the flesh" and are driven by the urgency to promote social reflection and the creation of a conscious social body. Moreover, the project seeks to ritualize the scenarios that have shaped community dynamics, creating a sort of "herd" and provoking an inquiry into the cultural significance of the body. Additionally, it aims to embrace an art form that enables us to take responsibility in building civility, while also showcasing, through sta-

ge performances, the imprints, traces, and imaginaries that communal acts produce on both bodies and urban landscapes.

**Keywords**

Art, body, event

**Resumo**

Este artigo apresenta o dispositivo projetado pelo coletivo El Cuerpo Habla a partir do convite feito por diferentes artistas que trabalham com o corpo, como dançarinos, atores e performers, com o objetivo de gerar atos de resistência e fabulação. Seu objetivo principal é envolver a sociedade, tirando a arte de seu lugar sagrado e permitindo que circule em outros espaços. Isso implica pensar em ações que "comprometam a carne" e sejam guiadas pela urgência de promover a reflexão social e a criação de um corpo social consciente. Além disso, o projeto busca transformar em rituais os cenários que forjaram as dinâmicas comunitárias, criando uma espécie de 'rebanho' e gerando uma inquietação em torno do significado do corpo na cultura. Busca também optar por uma arte que nos permita ser responsáveis na construção da civilidade, ao mesmo tempo em que se evidenciam, por meio de encenações, as marcas, as pegadas e os imaginários que os atos comunitários produzem nos corpos e nas cidades.

**Palavras-chave**

Arte, corpo, evento

Este artículo presenta una propuesta de sistematización de la trayectoria y el devenir artístico, pedagógico y ético del colectivo El Cuerpo Habla, el cual fue fundado en 2003 en el marco de una asignatura homónima. Teniendo en cuenta la premisa de pedagogos y artistas contemporáneos por la cual se reconoce que la práctica artística no se trata de seguir un camino establecido como una verdad absoluta, este artículo busca establecer una red o dispositivo que permita construir no solamente un método, sino también estrategias de vida y dinámicas particulares en la relación con la educación, la política y la sociedad. El artículo explora y expande los conceptos de re-presentación, encarna-acciones, fabulación y resistencia, brindando así una base teórica y artística para investigar cómo estos conceptos se “ponen en la carne” y se traducen en acciones concretas. En otras palabras, su objetivo es explorar la capacidad de transformar estos conceptos en acciones vivas, trascendiendo su mera existencia en forma de palabras, y analizar su repercusión en los cuerpos, la ciudad, las relaciones con los demás y la vida en general. Además, la exploración de estos conceptos permite observar su capacidad de convocar y transmitir, de realmente crear una colectividad en la que, a pesar de todas las dificultades, se cosecha el deseo de diseñar un proyecto artístico y pedagógico.

Para lograr este propósito, se consideran las recomendaciones de Larrosa, Derrida, Skliar, entre otros, quienes señalan que cuando los métodos son demasiado rígidos pueden verse afectados por la arrogancia y el *logos*. De acuerdo con ello, en la práctica pedagógica y artística aquí presentada, se evita caer en la universalidad y metodología de corte predominantemente científico, dado que este tiende a reducir la experiencia de los procesos. En su lugar, se busca generar movilidad, alternancia y adecuar el trabajo como un taller, una construcción en la que se indagan cosas, se cuestionan otras, se despliegan diversas miradas y se concibe la paradoja, el conflicto, el malestar como parte del aprendizaje de cada ser y de la colectividad.

La propuesta pedagógica del colectivo artístico El Cuerpo Habla establece un paralelo con las ciudades líquidas y el conocimiento líquido. Se aleja del método clásico e incluso se rehúsa a ceñirse a un método único, permitiendo así transitar por diferentes enfoques que puedan instalarse y desinstalarse. Así pues, como dice Jairo Montoya, se busca un proceso más que un proyecto, se busca un trayecto sinuoso y circunscrito en las fronteras para, desde allí, entablar un diálogo entre diversos escenarios, aunque no siempre lo que se logre debido a las limitaciones del lenguaje para nombrar lo imposible. El intento excede a la palabra, porque insalvablemente hay que ir al centro, pararse en la lógica y desde esta base crear líneas de fuga. Para ello es indispensable contar con la inestabilidad o el equilibrio precario, como lo denomina el director de teatro Eugenio Barba:

En el terreno de la comodidad no hay forma de crear ni de conseguir una presencia total. Al encontrar el punto de comodidad el cuerpo inmediatamente suelta sus canales de energía y las zonas de las que emerge la energía como las articulaciones, el centro (las caderas), la flexión de las rodillas, la oposición entre la coronilla y las plantas de los pies. Dentro del entrenamiento, el actor está en constante riesgo y una tarea básica es la búsqueda de la incomodidad. Es el momento de la pérdida del equilibrio, donde resuelve una postura extra-cotidiana, donde vive el músculo que no tenemos consciente o que posiblemente no utilizamos a diario. Es la situación límite del cuerpo donde la energía se expande. (Barba, 1999, p. 18)

En su apuesta pedagógica, el colectivo El Cuerpo Habla ha diseñado lo que denominaron *el dispositivo de la carne*. Para poder discutir sobre este, primero es necesario hacer una aproximación al concepto de dispositivo, el cual en este proyecto es adoptado principalmente basándose en la descripción que ofrece Foucault, citado por Agamben. Para el sociólogo francés, dispositivo



Imagen 2. *Performance De-cápita* (2013). Fotógrafo: desconocido. Tomado de Internet.

hace referencia a un conjunto heterogéneo que comprende

discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (Foucault, citado en Agamben, 2005, p. 1)

Según Foucault, en un dispositivo pueden coexistir diversos elementos incluso si son opuestos entre sí. Esto incluye prácticas discursivas y no discursivas, así como posiciones epistemológicas y ontológicas. Teniendo esto en cuenta, El Cuerpo Habla se ha propuesto reunir prácticas y discursos que permitan pensar en un cambio de forma, virajes de estados, variaciones que alteran, desde su dimensión local, un dispositivo en el que se mueven las propuestas artísticas y pedagógicas de la ciudad de Medellín.

En esos discursos no solamente se constituyen los sujetos, sino también se demarcan y transforman las subje-



Imagen 3. *Performance Vadear* (2011). Fotógrafo: Reinel Arango.

tividades y discursos. En consecuencia, no hay pre-subjetividades ni pre-objetividades operando cuando se observa al sujeto. Por el contrario, las dinámicas se van desarrollando en los trayectos más que en los proyectos. Con esto en mente, el colectivo artístico El Cuerpo Habla pretende, desde un microentorno, inscribir en la carne un conjunto de saberes que permitan una alteración de los comportamientos, de los gestos, e incluso de las cotidianidades.

Los discursos se hacen prácticas por las capturas de los individuos que se forman en flujos de subjetividad. En ese sentido, es necesario dislocar los conceptos y prác-

ticas que comúnmente se hacen en las instituciones educativas para acceder a nuevos sentidos y derivar otras prácticas. Esto implica situar los conceptos, los cuerpos o las prácticas en un tiempo, una geografía, un cuerpo, una episteme o una imagen-pensamiento. Esto permite entenderlos como *una pequeña arqueología* y, a partir de esta, jugar con otras posibilidades. Asimismo, esto supone tomar a las palabras y desproveerlas de su carga semántica para proporcionarles dinámicas desde el ritmo, el color, la textura y el sonido.

El colectivo se acerca a un dispositivo a través de cartografías que involucran lecturas, discusiones, labora-



Imagen 4. *Performance Vadear* (2011). Fotógrafo Reinel Arango.

torios, experiencias, diarios de campo, entrenamientos corporales, exposiciones, talleres, ejercicios que buscan resistir, permanecer, vaciarse de sentido o, al contrario, encontrar muchos sentidos, percibir la ciudad, buscar mecanismos de inserción en la comunidad, recorrer, alterar, afectar, componer y descomponer. Se recogen herramientas del teatro, la danza, las artes plásticas, las ciencias sociales, la música para tratar de encarnar la ciudad, el objeto, el cuerpo, la escritura y la lectura. Se busca desubicar el objeto, el cuerpo y situarlos en campos que son totalmente ajenos a ellos o más bien que no son ajenos, pero que han sido censurados. In-

disponer el cuerpo, el objeto, el tiempo, el espacio y la palabra para que tomen otros rumbos, es decir, sacarlos del contexto binario al que “pertenecen” (o el que los humanos le han impuesto) para poder jugar, jugar literalmente con la palabra y abrirle otros campos.<sup>1</sup> Si el arte es el mundo de las posibilidades, entonces es posible explorar las posibilidades de jugar, de celebrar y de hacer mundo con otras alteridades. Se trata de un fabular que deja discurrir el concepto sin ponerle re-

<sup>1</sup> Como el juego que hace con las palabras el personaje de la novela *El Innombrable*, de Samuel Beckett (2012).



Imagen 5. *Performance Carga montón* (2015). Fotógrafo: Gabriel Mario Vélez.

presiones u esquemas de pensamiento. Es atreverse a buscarle otros campos en el movimiento, en el espacio, en la carne, cambiarle la dirección y atravesar otras trayectorias que permiten abrir mundos no necesariamente lógicos. Realizar esto no es una tarea sencilla, pues despojarse de la historicidad, la linealidad y del yo requiere un cuidado continuo y una mirada constante. Sumergirse por otros caminos que rompan el deber ser y que abran referentes es un reto arduo en un mundo tan ordenado. Esto da cuenta de la manera en la cual un

concepto o discurso puede crear un ritornelo<sup>2</sup> u otros agenciamientos diferentes a los que ha tenido hasta el momento y tomar diversos destinos.

En el colectivo se trabaja desde la escucha desde la carne, más allá de la función de escuchar, es decir, se trabaja desde la preparación de todo el cuerpo para la escucha. Para ello se utilizan otras temporalidades y se busca el forzamiento del oído, de la vista, del tacto, de la sensibilidad desde otro lugar, desde otra perspectiva.

<sup>2</sup> Es un término tomado de la música, usado por Lacan y Deleuze. Un canturreo, un paso del hábito al hábitat.

Esto permite jugar con la transpolación de conceptos y, a través de este ejercicio, devenir en acciones que siempre son distintas porque no tienen un método.

El dispositivo permite abrir las miradas no desde los ojos, sino desde otras partes, para hacerse un cuerpo sin órganos, las cuales creen entender desde el subtexto y desde su propia decodificación. Es el ejercicio que hace Michel Serres en *Variaciones sobre el Cuerpo* (2011) en el cual el entrenamiento físico, el trote y el ciclismo empiezan a crear otras sensibilidades diferentes, como el ritmo, los flujos del cuerpo, los cambios, las velocidades, el paisaje, la alteración de la percepción, la aglomeración de la sangre, su sonido, los recorridos de los fluidos. En suma, una expansión de los sentidos y el sentido.

El dispositivo con el que se pretende trabajar se vive además desde una colectividad porque es la única manera de hacerlo posible. Disolver las pre-subjetividades implica que el sujeto, como devenir, está ligado a una cosmogonía y, por lo tanto, a una comunidad; es decir, se construye la subjetividad desde la alteridad. La práctica del colectivo se asume también desde la particularidad, pero atiende a una escucha colectiva como la yuxtaposición de las singularidades que en última instancia es la vida. Es un trabajo colectivo en el que todos tienen palabras y sensaciones.

Foucault (1973) dice que el dispositivo es una relación de poder y saber. No hay dispositivos singulares, sino siempre heterogéneos porque las formas de las sociedades también lo son. Por lo tanto, es importante conocer cuáles son esos saberes y poderes que se instauran en una sociedad para crearles líneas de fuga que atraviesen la carne y permitan flujos de otras densidades diferentes a las acostumbradas en una sociedad. En lugar de programas de trabajo, planes y proyectos, esto implica diseñar cartografías, geografías y geopoéticas, lo que consecuentemente obliga a una observación per-

manente a fin de no caer en un control social o en una tiranía del arte sobre la vida, o una forma de imponer un deber ser o una idea de sujeto, que sería la manera de

hacer lo mismo que se critica. La cartografía, en cambio, crea alianzas, es flexible, abierta e inestable:

Lo que los dispositivos inscriben en los cuerpos son reglas y procedimientos, esquemas corporales, éticos y lógicos de orden general que orientan prácticas singulares: conducen-conductas dentro de un campo limitado pero inconmensurable de posibilidades. Las reglas no son directamente prácticas; las reglas, para hacerse prácticas, tienen que aplicarse en determinadas situaciones que se presentan a cada individuo en infinitas variaciones y es en cada situación que hay que tiene que determinar cómo aplicar la regla. La práctica es una continua interpretación y reinterpretación de lo que la regla significa en cada caso particular, y si bien la regla ordena las prácticas, estas a su vez hacen a la regla, por lo tanto, pensarla como una fórmula subyacente, un reglamento, una representación o un mapa, es un error. (García Fanlo, 2011, p. 6)

Se crea en cada participante y en la colectividad una pregunta por un sistema de valores que se han dado desde el arte e incluso desde la vida misma. Esto lleva a realizar una reflexión y a hacer alianzas con autores, artistas, prácticas y saberes que permitan una expansión de la estética, la cual se aleje de los preconceptos para realizar trayectos, mapas y cartografías. Esto obviamente es un estado abierto que amalgama muchas maneras, formas, estrategias y, al contrario, sustrae otras o al menos busca cambiarles el sentido. “Todo dispositivo tiene una genealogía y una historicidad y crisis que hace que aparezcan otros dispositivos” (García Fanlo, 2011, p. 7).



Para lograr estas dislocaciones, hay que aproximarse a los conceptos, a las prácticas de las comunidades y de las instituciones a través de la investigación y la experimentación. Además, implica visitar comunidades y hablar con la gente, en compañía de artistas de diferentes disciplinas, profesionales de la salud, antropólogos, filósofos, entre otros que puedan abrir el panorama y los referentes. Esto da un campo expandido de la visión que como trabajadores del arte se quiere hacer, indagando por las experiencias sociales para referirlas a nuestra situación particular. Es un trabajo de un campo abierto para crear una particularidad, en las que se encuentran muchas disciplinas y prácticas: teatrales, musicales, dancísticas, literarias, plásticas, artesanales, etc.

Se trata, dice Foucault (1973), “de liberar lo que ha sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común, en este caso esa relación del arte-vida” (Foucault, citado por Agamben, 2011, p. 254). Esto envuelve crear la reflexión en cada uno de los participantes para que se den cuenta de los dispositivos a los que se están sometidos y buscar prácticas de resistencia frente al poder que ellos ejercen; habitar las epistemes como capas discursivas en las que hay enunciados y archivos para darles diferentes connotaciones o al menos para entender sus movimientos.

Ese dispositivo, como lo nombra Foucault, o el agenciamiento en palabras de Deleuze y Guattari, abarca la visibilidad de una intención, el establecimiento de discursos, verdades, saberes, la ocupación de un espacio, las regulaciones de las relaciones, las llamadas líneas de fuga que se escapan a las anteriores como formas de poder y los procesos de subjetivación, que son las formas de resistencia.

Esos puntos de resistencia que son libres, mutantes y llenos de creatividad hacen que los mapas no sean cerrados ni unidireccionales, sino que se superpongan y encuentren diferentes rutas que pueden ir desde pro-

puestas clásicas y conservadoras hasta lo más divergente, contemporáneo, alternativo, irreverente y hasta anárquico; sin que ninguna tenga predominancia sobre la otra, más peso o más poder.

Siempre se han querido trazar con el mismo rasero las prácticas sociales y esto incluye las artísticas, poniéndole nombre a ciertas maneras de deber ser del arte, de la pedagogía, de la ciencia y, por lo tanto, se cae en la trampa de definir algo desde las categorías limitantes, con base en unos supuestos idealizados. Lo que permitiría una cartografía es entender los trayectos, los recorridos, en los cuales se cuelan también discursos, aunque no solamente esto. Aquello es justamente lo que interesa de la propuesta, que el recorrido implica lenguaje, pero también otras formas que no son gramaticales, ni comunicativas, sino que se encuentran en otras densidades que no se pueden definir.

Por eso hay que cambiar el dispositivo pedagógico imperante, el cual va más allá de la institución educativa, sea educación primaria, básica, universitaria, pues el dispositivo no es una institución. El dispositivo dilucida las formas sociales que entran en juego, tanto desde las máximas autoridades educativas (ministerios, secretarías, etc.), hasta la familia, las instituciones, los profesores, la empresa privada, el arte, la religión, la sexualidad, la política, los estudiantes, las comunicaciones (redes sociales y publicidad), la moda, la alimentación y los pobladores de una sociedad. Todo entra en juego y, por lo tanto, se deben tener en cuenta diferentes planos de acción para ponerlos en cuestión, develando los discursos y las prácticas que subyacen dentro de una episteme; o más bien, lo que funda una episteme.

Por esta razón, un dispositivo como la carne, si bien no puede atender a tantas cosas, sí puede preguntarse cómo cada sujeto vive la cotidianidad, sus imaginarios, sus relaciones, los discursos en que se mueve. Lo que al menos permite crear una conciencia de su vida



Imagen 6. *Performance Carga montón* (2015). Fotógrafo: Gabriel Mario Vélez

y cómo vivirla, desde la propuesta de Foucault, como una obra de arte, lejos de las clasificaciones de lo bueno o lo malo, o de las adjetivaciones del ser, de la forma, de la categoría. Por el contrario, reflexionar sobre una pregunta por las acciones y por los regímenes morales que se cuelan en cada una de ellas. Se ha llamado encarna-acciones o acciones de la carne, puesto que va más allá del arte, pero desde la práctica artística misma.

Foucault dice que se puede escribir un libro como verdad o como experiencia. Si se hace el ejercicio eludiendo la verdad como un objetivo y se asume una propuesta des-

de la experiencia, se puede lograr una cartografía en la que se incluya el devenir sujeto y el devenir otro, además de facilitar las deconstrucciones de los paradigmas que se han apoderado de la carne y dejar fluir las diferencias, así como validar la alteridad y la divergencia.

En esta práctica cartográfica que hace el colectivo, están comprometidas no solamente las subjetividades, sino también la geografía, el tiempo, el espacio, los otros, para que entren en juego y puedan ser partícipes de la creación desde una asesoría que hace la directora del colectivo, desde el acompañamiento de pares, de un relieve



Imagen 7. *Performance Molé que Molé* (2012). Fotógrafo: Felipe Orozco.

que crea cada uno en un trabajo que implica la reflexión y el escribir como acontecimiento, tal como lo propone Roland Barthes en su texto *El grado cero de la escritura*:

Es menos una fuente de materiales que un horizonte, es decir, a la vez límite y estación, en una palabra, la extensión tranquilizadora de una economía. El escrito no saca nada de ella en definitiva: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje. (Barthes, 2003, p. 17)

Si el asunto de la escritura y la cartografía es móvil, también lo es la manera en que todos esos discursos entran en juego. Eso involucra una postura de observación y de resistencia contra los poderes y saberes dominantes, pero también invita a entenderlos desde sus construcciones para deconstruirlos en una dinámica liminal, que crea esas mediaciones y permiten abrir la diferencia. Lo que se quiere dejar claro es el compromiso con una postura que rebasa lo contestatario para conseguir una actitud que dinamiza esas percepciones. No es estar en contra de la institución educativa o contra el arte, pero sí entender sus dinámicas para que se puedan jugar con ellas, como lo propone Gadamer (2005) al afirmar que

el arte es juego, fiesta, símbolo para lograr mutar sus valores, crear más allá de una ciencia descriptiva (epistemología), una ontología como dicen Deleuze y Guattari (2001), y dar cuenta de un trayecto que atraviesa lo ético-político; una pregunta por la particularidad que despliega la colectividad y cómo esa colectividad influye en la particularidad.

En palabras de García Fanlo:

La experiencia es un pensamiento, pero no en el sentido de formulaciones teóricas, sino como prácticas organizadas de carácter sistemático y recurrente, que establecen las maneras de decir, hacer y conducirse, en las que un individuo se manifiesta y obra en tanto sujeto de conocimiento, sujeto social o jurídico y sujeto ético, estableciendo las formas bajo las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa experiencia, regulando la relación consigo mismo y con los otros. (García Fanlo, 2011, p. 8)

## Referencias

Agamben, G. (2005). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.

Barba, E. (1999). *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*. Ediciones Catálogos.

Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura*. Ediciones Siglo XXI.

Beckett, S. (2012). *El innombrable*. Alianza Editorial.

Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

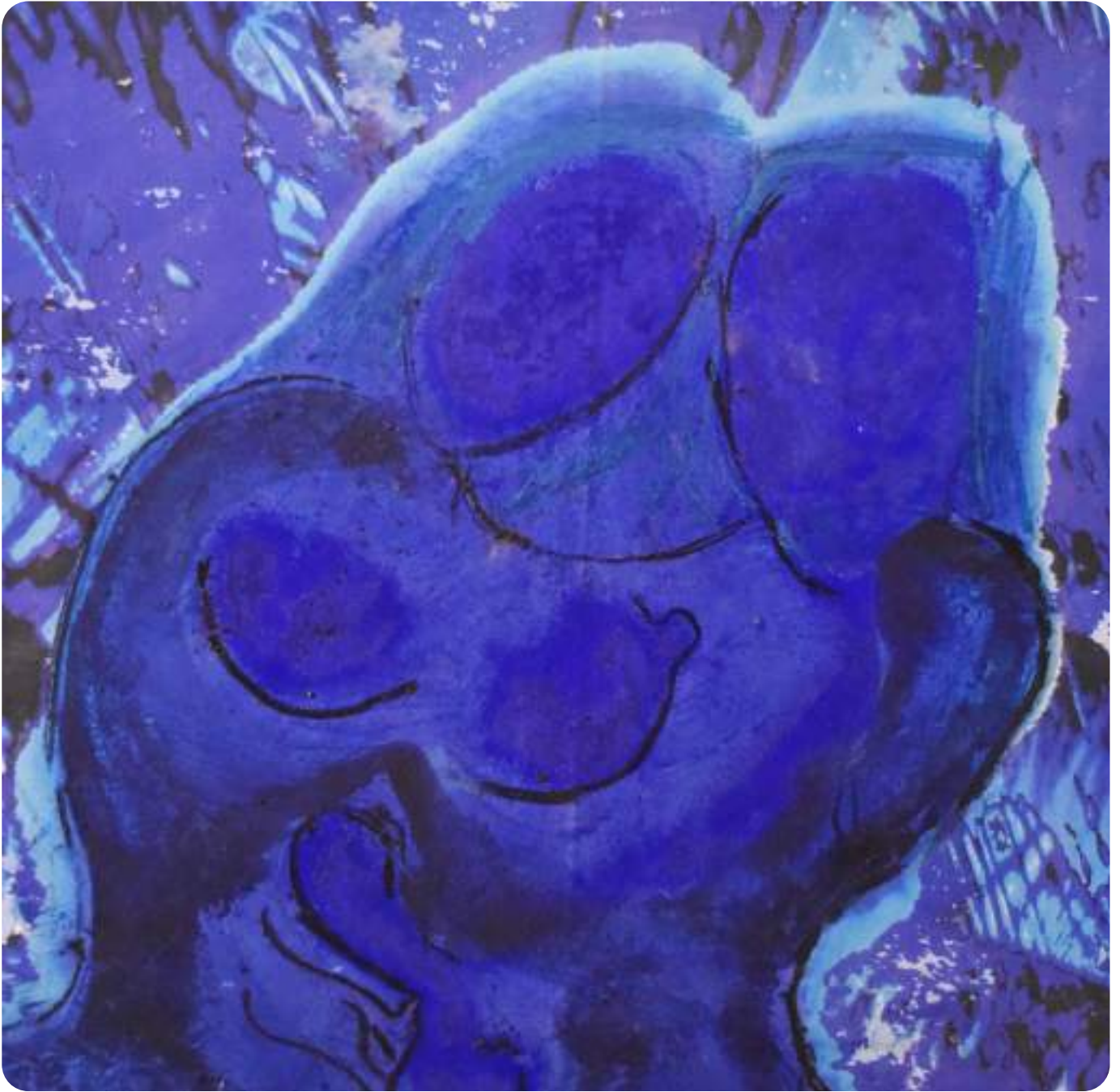
Foucault, M. (1973). *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa.

Gadamer, H. G. (2005). *La actualidad de lo bello*. Paidós.

García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. A parte Rei. *Revista de Filosofía*, 74. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>

Montoya, J. (2001). *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura*. Editorial Universidad de Antioquia.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.



*Nu Azul* de Pilar Domingo 2017, pintura en técnica mista, Rio de Janeiro – Brasil

*Embrião de Pilar Domingo 2001, pintura en relieve con pigmentos naturales, Rio de Janeiro – Brasil*



# Poetizando Desarraigos\*,\*\*

Poeticizing Uprooting // Poetizando o Desenraizamento

**Sandra Camacho López**\*\*\*

Universidad de Antioquia, Colombia

sandra.camachol@udea.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 271-285

**Cómo citar este artículo:** Camacho, S. (2023, enero-diciembre). Poetizando desarraigos. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 271-285 . ISSN 2390-0288.

**Fecha de recepción:** 19 de octubre del 2019

**Fecha de aceptación:** 16 de diciembre del 2022



**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20303>

\* **Artículo de reflexión:** este artículo expone una conceptualización del tema del desarraigo que nace de una experiencia práctica a través de las artes. Esta conceptualización desde lo práctico entra en diálogo con los resultados de análisis teóricos de una investigación hecha hace algunos años sobre las poéticas del desarraigo en algunas dramaturgias contemporáneas. Estos diálogos entre lo teórico y lo práctico enriquecen el concepto, pues permiten encontrar nuevos lineamientos de reflexión en torno a la definición del desarraigo, de cómo se vive en la realidad y de ciertos mecanismos que desarrollan las personas para vivir con él.

\*\* Este artículo ha sido elaborado en el contexto del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587.

\*\*\* Actriz, directora, investigadora y profesora vinculada de tiempo completo a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia de Medellín. Es Doctora (PhD) y Magíster en Teatro y Artes del Espectáculo en la Universidad Sorbonne-Nouvelle, París 3. Después de haberse graduado como Maestra en Artes escénicas en la Academia Superior de Artes de Bogotá (Facultad de Artes ASAB- de la Universidad Distrital), obtuvo la beca «Carolina Oramas para artistas» para realizar estudios en el Instituto del Teatro de Barcelona. También es Psicóloga. Sus campos de investigación están encaminados hacia lo trágico, las dramaturgias contemporáneas y el trabajo actoral en las escenas de hoy desde la investigación-creación. Las representaciones del desarraigo, del encierro, del horror y de la barbarie, así que el trabajo del actor creador en las dramaturgias contemporáneas han sido algunos de los puntos de partida para sus diversas investigaciones, ponencias y publicaciones. Adicionalmente, hace parte del equipo de investigadores del proyecto TransmigrARTS.

## Resumen

Abordar el tema del desarraigo desde las prácticas artísticas ofrece múltiples posibilidades. En esta ocasión, se quiso abordar a través de un taller artístico titulado “Poetizando Desarraigos”, dentro del marco del segundo Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP) de la investigación TransmigrArts. Este taller tenía como finalidad crear un espacio de expresión a través de juegos escénicos que involucran el cuerpo, el espacio, la imaginación, la voz, entre otros elementos, para llegar de manera simbólica y poética a sentimientos y sensaciones de desarraigo. A través de ciertos ejercicios apoyados en nociones teóricas, se buscaba despertar recuerdos, historias y memorias corporales, espaciales, sonoras y objetuales de los participantes, con el fin de reconstruir y transformar, desde una perspectiva artística, lo que para las y los participantes pudiese ser la noción de experiencias de desarraigo, contribuyendo así a uno de los objetivos del TIAP: “incidir en el mejoramiento de los individuos, sus comunidades y territorios”.

## Palabras clave

Desarraigo, investigación creación, taller artístico, TIAP, TransmigrARTS

## Abstract

Exploring the concept of uprooting through artistic practices offers numerous possibilities. In this particular case, the concept was approached through an artistic workshop entitled “Poetizing uprooting”, which was conducted as part of the second Itinerant Workshop of Arts for Peace (TIAP) within the TransmigrArts research project. The purpose of this workshop was to create a space for expression through scenic games that involved using the body, space, imagination, voice, and anything that could enable participants to experiment feelings and sensations of rootlessness in a symbolic and poetic way. By employing specific exercises informed by theoretical notions, the intention was to awaken bodily, spatial, sound,

and object memories, as well as stories and memories. From an artistic point of view, this process sought to reconstruct and transform participants’ understanding of uprooting, thus contributing to one of the objectives of TIAP: “to influence the improvement of individuals, their communities, and territories”.

## Keywords

Uprooting, creation research, artistic workshop, TIAP, TransmigrARTS

## Resumo

Abordar a questão do desenraizamento das práticas artísticas tem múltiplas possibilidades. Para esta ocasião, eles queriam abordar através de uma oficina artística intitulada “Desarraigando Poetizando” no âmbito da segunda Oficina Itinerante de Artes pela Paz (TIAP) da investigação TransmigrArts. O objetivo desta oficina foi criar um espaço de expressão através de jogos cênicos com o corpo, o espaço, a imaginação, a voz... que nos permitisse alcançar sentimentos e sensações de desenraizamento de forma simbólica e poética. Através de alguns exercícios apoiados em noções teóricas, buscou-se despertar memórias, histórias e memórias corporais, espaciais, sonoras e objetais, a fim de reconstruir e transformar, do ponto de vista artístico, o que para os participantes poderia ser a noção de experiências de desenraizar e contribuir desta forma para um dos objetivos do TIAP: “influenciar a melhoria dos indivíduos, suas comunidades e territórios”.

## Palavras-chave

Desenraizamento, pesquisa de criação, oficina artística, TIAP, TransmigrARTS.



## Agradecimientos

*Las reflexiones que se presentan aquí surgen del taller “Poetizando desarraigos”, el cual hace parte del Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP) en el marco del programa de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia: La Paz Es una Obra de Arte, y el proyecto de investigación Transforming Migrations by Arts (TransmigrArts) financiado por la Unión Europea, a través de la convocatoria RISE de Marie Skłodowska-Curie Actions (2021-2025).*

El desarraigo no se vive de una sola manera, sino que puede manifestarse a través de diversas sensaciones:

La imposibilidad de crear lazos con un espacio geográfico, con un grupo de personas o con un lugar en el que se esté obligado a estar. Desarraigo como impedimento de pertenencia e identidad. Desarraigo como necesidad de estar en otro lado estando acá, añorando, buscando siempre, sin saber exactamente qué. Desarraigo como proceso de extracción de la raíz que mantenía el sentido de pertenencia a un lugar, a una situación, a una relación. (Camacho López, 2015, p. 5)

Como consecuencia de tal diversidad de experiencias, el desarraigo ha sido abordado de múltiples formas a través de las prácticas artísticas escénicas. Por ejemplo, el texto *Trilogías del desarraigo* (2015), publicado por el dramaturgo argentino Luis Quinteros, o las diferentes puestas en escena y creaciones performativas, como la puesta Desarraigo del grupo Teatro del Ausente. El desarraigo también ha sido objeto de estudio de la investigación académica. Así, en 2015 realizamos una contribución con IDARTES de la Alcaldía Mayor de Bogotá, titulada *Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas* (Camacho López, 2015).

En esta ocasión, sin embargo, nos propusimos abordar el desarraigo a través del taller interdisciplinar titulado

“Poetizando desarraigos”. Este taller fue desarrollado en el marco del segundo Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP: febrero-julio 2022), el cual fue liderado por la profesora Ana Milena Velásquez y formó parte del programa de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia denominado “La Paz es una Obra de Arte”. Este taller asimismo se enmarca en el proyecto de investigación “Transforming Migrations by Arts (TransmigrArts)”, el cual recibió financiamiento de la Unión Europea a través de la convocatoria RISE (2021-2025). Adicionalmente, cuenta con el apoyo de la Facultad Nacional de Salud Pública y se llevó a cabo en colaboración con la Unidad Especial de Paz de la Universidad de Antioquia.

El taller artístico “Poetizando Desarraigos” consistió en dos intervenciones de cuatro horas cada una, las cuales buscaban crear un espacio de expresión a través de juegos escénicos que involucraban el cuerpo, el espacio, la imaginación y la voz. Su propósito principal era evocar de manera simbólica y poética sentimientos y sensaciones de desarraigo. A través de los ejercicios propuestos, se esperaba despertar los recuerdos, las historias y las memorias corporales, espaciales, sonoras y objetuales, para reconstruir y transformar desde lo artístico las nociones de desarraigo de los y las participantes, y aportar de esta manera a uno de los objetivos del TIAP: “incidir en el mejoramiento de los individuos, sus comunidades y territorios”.

El grupo de participantes estuvo compuesto por aproximadamente dieciséis lideresas y líderes sociales que se dedican a gestionar y llevar a cabo proyectos en sus comunidades, y que han experimentado de forma directa o indirecta el desplazamiento forzado en Colombia. Algunas de las personas que participaron en el taller se vieron obligadas a abandonar sus territorios de origen por diferentes razones, entre otras, la violencia, el abandono, la pérdida de la familia, casa o empleo. También hubo quienes decidieron partir de sus territorios por elección propia, buscando un mejor lugar para vivir y para cumplir

sus proyectos personales y sociales que no eran posibles en sus propios territorios.

Ante estas circunstancias, cuando se propuso este taller surgió la pregunta: ¿Existen sensaciones difíciles de sobrellevar para aquellos que se sienten desarraigados? Igualmente, se partió de la idea de que las personas desplazadas podrían desarrollar sentimientos como “la soledad, el rechazo inconsciente a lo nuevo, la añoranza, la frustración permanente, el miedo al fracaso”, los cuales son descritos como “figuras emocionales que acompañan al desarraigo” por el profesor Máximo Rodríguez de la Universidad de Barcelona (Camacho, 2015, p. 10).

Al emprender este taller teatral con personas que habían experimentado el desarraigo en diferentes formas durante sus vidas, como artista-tallerista, era fundamental cuidar cada acción, cada palabra y cada actividad propuesta a los participantes para velar por su bienestar. Entrar en el universo íntimo de personas vulnerables implica abrir puertas emocionales hacia sus historias personales y colectivas, descubriendo recuerdos que quizás habían estado ocultos por mucho tiempo y que, por diversas razones, no habían sido expresados y tal vez nunca lo serían. Con el fin de brindar apoyo preventivo, el taller contaba con el acompañamiento permanente de una psicóloga y de mí misma, en mi rol de tallerista, artista escénica y psicóloga. En consecuencia, reconocíamos la necesidad de una escucha permanente frente a ciertas actitudes, palabras y gestos que pudieran surgir y que requerían una atención inmediata para no lastimar ni superar los límites establecidos por los y las participantes.

En este contexto, se retomaron algunos aspectos encontrados en nuestra investigación de 2015 realizada en Bogotá sobre el uso del desarraigo como figura de creación poética en las obras teatrales de tres dramaturgas colombianas: Ana Vallejo, Carolina Vivas y Victoria Valen-

cia.<sup>1</sup> Estos aspectos sirvieron como antecedentes para el inicio de este taller y para la planeación de los ejercicios que se harían con el grupo. Consideramos importante señalar estos aspectos a continuación para entender, por una parte, el planteamiento de los ejercicios y, por otra parte, por qué fue interesante ver durante el proceso del taller que, de los hallazgos de una investigación anterior y teórica, ciertos elementos se corroboraban y otros se transformaban.

### **Ejercicio 1. Desde el Centro Vital Hacia lo Colectivo**

Para entender ciertos aspectos que generan sensaciones de desarraigo en la sociedad actual es fundamental explorar las formas en que las personas se relacionan entre sí y con su entorno. Asimismo, debe considerarse cómo cada individuo es acogido por los demás y por la sociedad en la que se instala. Vivimos en la época de la rapidez, de la imagen inmediata, de la apariencia como fin de felicidad. Estos tiempos de lo efímero y del desecho han precipitado la imposibilidad del encuentro pausado, profundo, continuo frente al otro. A partir de pensar en esas relaciones que se han forjado y que luego se debilitan o en esas relaciones imposibles de establecer debido a los espacios y tiempos precipitados, surge una primera reflexión sobre uno de los elementos que puede contener el desarraigo:

El desarraigo es una combinación de sentimientos encontrados . . . todo se reduce a una cuestión cuasi-personal-social, el círculo que rodea al sujeto, la micro sociedad que se crea a su alrededor es lo que determina su vida; es lo que condiciona la forma en que percibe la realidad y en cómo la asume. (Rodríguez, 2012, pp. 63-64).

<sup>1</sup> Esta investigación fue posible gracias a la beca otorgada por el Programa de Estímulos de la Alcaldía Mayor, a través del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES-2014-2015).

Para incentivar el encuentro, se propone entonces un ejercicio a partir de lo que el director teatral y teórico francés Patrick Pezin (2002) denomina el espacio vital y el espacio colectivo. Este ejercicio va más allá de tratar de explicar a las personas participantes en términos psicológicos. Lo que busca es fomentar la reflexión sobre el lugar que cada persona ocupa en ese momento desde una perspectiva somática (conciencia corporal) y proxémica (cuerpo en relación con el espacio y los otros). El lugar al que se hace referencia es un lugar que cada persona entienda como propio y que tenga sus propios límites, pues termina cuando toca los límites de los otros que le rodean.

Así pues, para comenzar se les pidió a los participantes poner una de sus manos en el suelo y pegarla allí con fuerza, como si estuviera adherida con cemento o pegante, de tal manera que fuera imposible de despegar. En esta posición, se exploró hasta dónde podían extenderse sus cuerpos a partir de su propio centro, constituido por su mano adherida al piso. Se les pidió explorar las distintas posibilidades de movimiento que les permitían sus cuerpos en dichas condiciones de espacio: hacia arriba, por el suelo, por los diversos lados; no obstante, siempre cuidando no tocar a las/los compañeros/as. Así pues, los y las participantes pudieron hacer conciencia de la amplitud del espacio ocupado por sus cuerpos, partiendo de la idea de que era como una burbuja en la cual se podían mover libremente porque era la suya, propia e íntima, la cual nadie podía hacerle explotar y, por tanto, no podría hacer estallar la de nadie tampoco.

Una vez hecha la suficiente exploración, debían comenzar a desplazarse por el espacio, siempre manteniéndose al interior de su burbuja, como si estuvieran al interior de pompas de jabón. El ejercicio de desplazamiento implicaba también considerar la presencia de quienes se les acercaba o pasaban por su lado. Para ello, se les dio la instrucción de mirarse a los ojos, descubrir las otras burbujas y dejarse ver en la suya propia. Lo más importante

era que si llegasen a tocarse los límites de sus burbujas, debían hacerlo muy suavemente, cuidándose mutuamente y sin transgredir el espacio vital del compañero/a.

Este ejercicio permitió apropiarse del cuerpo y, sobre todo, dialogar con los otros cuerpos, particularmente mediante el juego con los espacios propios. Para facilitar este ejercicio, la tallerista redujo paulatinamente el espacio de trabajo en el salón. Ella comenzó a ponerles límites y fronteras que ya no podían transgredir, recurriendo a objetos o cintas por los cuatro lados del espacio. Estos objetos se iban poniendo en una línea que reducía el espacio colectivo y, por tanto, el espacio personal. La pregunta que guiaba la exploración en esta parte del ejercicio era: ¿Cómo mantener su espacio vital en un espacio colectivo que se iba estrechando cada vez más? Esto surgía de la reflexión de que permanentemente en la cotidianidad, en la calle, por ejemplo, se vive esta estrechez, pero no siempre se es consciente de ello. Precisamente la prisa y las dinámicas del mundo urbano no dan tiempo a mirarse y a cuidarse mutuamente en cada paso que se da.

Así pues, se redujo el espacio de trabajo hasta un metro cuadrado, y aunque los espacios vitales y colectivos se disminuyeran, se les exigía a los participantes no tocarse entre sí y continuar atravesando el espacio, caminando de un extremo a otro, sin importar cuán reducido fuera. Se les recordaba constantemente la importancia de tener en cuenta los límites y cuidar esa “burbuja” personal. Aunque estuvieran tan estrechos como en un bus urbano o en un vagón de metro, debían tener presente que el respeto por los demás era necesario. Ninguna burbuja podía estallar por más cercana que se encontrara de las otras.

De esta manera, se logró establecer una confianza grupal de cuidado a través de los cuerpos en el espacio. La creación de esa “micro sociedad”, mencionada por Máximo Rodríguez en la cita anterior, es posible en un espacio de

trabajo que fomenta el restablecimiento de las relaciones con su entorno y el surgimiento de *lazos nuevos*.

## Ejercicio 2. Echar Raíces

Simone Weil en su libro *Echar raíces*, el cual, según su subtítulo, es un “preludio para una declaración de los deberes hacia el ser humano”,<sup>2</sup> asegura que “echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana”. (Weil, 1996, p. 51) . . . Cuando se piensa en las raíces, se piensa en la tierra que se cultiva y que gracias al alimento natural que esta proporciona, una planta puede asirse, fortificarse, crecer y dar sus frutos como una posibilidad de conservarse a sí misma y también de conservar a los otros que de ella nacen, a los que llegarán después de ella. Esto lo reafirma también Carmen Neira Fernández en su libro *Voces del desarraigo* cuando asegura que echar raíces sería “como una metáfora de origen vegetal que nos abre un universo de sentido. Las raíces son las que fijan, profundizan, alimentan, mantienen la planta” (2009, p. 13). (Camacho, 2015, pp. 31-32)

¿Qué pasa cuando se pierden las raíces, cuando de repente se desvanece el sustento que alimentaba a una familia, cuando desaparece una casa, una relación, un grupo o una sociedad de un día para el otro? El universo poético de las artes escénicas de un país como Colombia, que ha producido una conciencia y una visión de mundo que demuestra la relación intrínseca entre la producción artística y la realidad de quienes son exiliados de su entorno familiar, espiritual, social y nacional ha puesto en relieve el profundo sufrimiento que experimentan los seres humanos cuando sus raíces son arrancadas por la fuerza.

La metáfora de la planta, representando el cuerpo enraizado de los participantes, fue utilizada para crear un ejer-

cicio que les permitiera encontrar en sus pies un sustento sólido. Se les invitó a sentir todo el peso de su cuerpo en las plantas de sus pies, imaginando cómo estas echaban raíces y absorbían la savia que subía por su cuerpo. El cuerpo se convirtió en el tronco, los brazos en las ramas, y las manos y dedos en las hojas. La tierra que estaba debajo de ellos los halaba hacia el fondo, mientras que sus brazos, sus manos y sus dedos como hojas se dejaban mover por el viento y se estiraban para ir hacia el sol a recibir su calor y su luz.

El eje que se extiende desde la tierra hacia el cielo permitía al cuerpo encontrar movimientos profundos, a pesar de la aparente inmovilidad espacial de sentirse arraigados con sus pies en el piso. Aunque no podían desplazarse utilizando los pies, descubrían otros movimientos que se manifestaban de formas distintas a las habituales en la cotidianidad. Los pies, como raíces, invitaban a mantener un movimiento profundo hacia abajo y, a partir de ellos, el resto del cuerpo podía sentir su libertad, su alimento, su capacidad de mantenerse en pie. ¿Qué tipo de planta es cada una/o?, ¿cómo se muestra ante los demás?, ¿cómo se construye un bosque entre todo/as y cómo se interconectan las raíces entre estas plantas y árboles que están allí? El juego entre los participantes creaba una atmósfera apacible, llena de luz, de viento, de comunicación a través de la tierra que pisaban y sus ramas que se movían.

Posteriormente, cada una/o debía desplazarse por el espacio desde sus raíces y poco a poco debían encontrar un lugar en el salón en el que quisieran permanecer y se sintieran bien. Era necesario tener cuidado con los lugares de los demás, dándoles espacio y teniendo todos/as un lugar lo suficientemente grande para poder moverse.

## Ejercicio 3. Construir mi Casa Ideal

¿De cuántas y de qué cosas hemos tenido que separarnos, hemos perdido o nos las han quitado a lo largo de

<sup>2</sup> Si bien la traducción española aquí consultada no tiene en cuenta el subtítulo, este puede ser leído en el original: *L'enracinement: prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain* (Weil, 1962).

nuestra vida? Cosas valiosas no por su precio material, sino porque nos mantiene el recuerdo de alguien o de algo que sucedió. ¿Cuántas veces hemos tenido que despedirnos de los seres que amamos a causa de las separaciones, de los abandonos, de las muertes, de los viajes, de la necesidad de huir o de las ilusiones de algo más allá de lo presente? ¿cuántas veces nos hemos ido y cuántas veces hemos vuelto? En ese ir y venir de nuestra vida, hemos creado lazos que debemos luego cortar. Alejarse del hogar en el que se respiraba seguridad también nos desestabiliza ante la incertidumbre de lo que depara el futuro.

Con lo anterior en mente, la tercera propuesta para el taller consistió en un ejercicio de imaginación en el cual el cuerpo se convertía en una suerte de pincel o de cincel que contribuía a construir, en un espacio escogido por cada una de las personas, su propia casa, su propio lugar. En un punto del espacio en el que recuperaban su espacio vital y mostraban cuidado hacia los demás, cada individuo imaginaba y construía cómo era su casa soñada, involucrando todo su cuerpo a través del movimiento y siguiendo el ritmo de una música inspiradora que los acompañaba en ese sentimiento de construir un lugar habitable para su existencia, un lugar del cual pudieran apropiarse porque estaba construido a partir de sus propias maneras de sentir y de ver el mundo.

Para el ejercicio, era importante que cada participante, antes de construir su casa, arreglara el terreno en el que se erigiría. Esto implicaba decidir con qué material o materiales se quería construir esa casa, cómo estaba distribuida, qué cosas se ponían allí. Además, con el fin de edificar una casa para sí mismos y con todo lo que quisieran incorporar, era necesario plantearse preguntas como: ¿Estaría solo/a en esta casa? o ¿con quiénes viviría?, ¿qué colores tendría?, ¿a qué olería?, ¿qué se respiraría en ella?, ¿qué se escucharía allí?, ¿qué formas tendría? En este proceso, el cuerpo era el mayor dibujante, era el que le daba color y forma a este espacio. Una

vez terminada la casa, podían salir a mirarla y también entrar a habitarla, llenarse de ella y poner allí todo su ser a través del movimiento. Allí se echaban raíces.

Los/las participantes durante el diálogo que tuvimos en círculo entre todos al finalizar las dos sesiones de taller expresaron sobre este ejercicio sentir sensaciones como las listadas a continuación:

- Uno se sentía acogido, uno era de ese lugar.
- Esa casa estaba hecha de mí.
- Estaba muy cerca de todo en ese lugar, me sentía más tibio, estaba en contacto con todo lo que estaba ahí.
- Construir esta casa me dio la posibilidad de transportarme, de crear sin ser juzgado. Me gusta la selva y al lado del mar estaba la casa que construí.
- Construyendo mi casa, no hice nada más que volver a mi infancia.

Como se puede observar, el ejercicio de construcción de un lugar propio despertó recuerdos, sensaciones y añoranzas en cada participante. Construir “su casa” permitió retomar el viaje hacia sí misma/o, hacia su origen, hacia “su mundo”. En palabras de los participantes, “la casa estaba hecha de mí. . . de lo que soy, de lo que me compone; de aquello que me hace ser y con lo que me identifico”. Para cada participante, la casa estaba construida desde su ser íntimo hacia el mundo. De acuerdo con Aguilar Rocha, “la casa onírica es una imagen que, a través del recuerdo, se transforma en una fuerza de protección”. (Aguilar Rocha, 2013, p. 133). Cuando los participantes señalaban de esas sensaciones de estar al interior de su casa soñada, se referían a esa protección, a la infancia y a la seguridad que brinda el recogimiento. “La casa de uno es muy fuerte, pero donde estoy yo es mi hogar”, decía una de las participantes.

## Ejercicio 4. Perder mi Casa

Las personas que experimentan el desarraigo han perdido muchas cosas, hasta su casa, su familia, sus hijos. Ellas deben sufrir el abandono, las muertes violentas y el desplazamiento en condiciones de guerra. De esta manera, pierden los bienes materiales que poseían, al igual que sus relaciones y proyectos de vida. En consecuencia, es posible encontrar personas que viven “el sentimiento de soledad, el rechazo inconsciente a lo nuevo, la añoranza, la frustración permanente, el miedo al fracaso” (Camacho, 2015, p. 10), porque estas “son las figuras emocionales que acompañan al desarraigo” (Rodríguez, 2012, p. 64).

Dejar atrás el hogar de manera forzada implica no solo una pérdida material, sino principalmente una pérdida afectiva, la desaparición de puntos de referencia y de seguridad frente a la inmensidad del mundo. Surge entonces un proceso de duelo y la necesidad de adaptarse nuevamente al mundo. El refugio, ese lugar que solía ser el hogar, permitía que los seres humanos pudieran tejer no solamente relaciones geográficas, sino sobre todo humanas. La casa construía al ser. Y el ser, desde su casa, creaba su propio mundo, su universo. Abrir la puerta de su casa para recorrer el mundo, le daba la posibilidad de encontrarse con otras cosas, pero volver y cerrar su puerta para reencontrarse después, era fundamental para entender lo que le identificaba. Perder la casa amada de manera definitiva y forzada es pues, perder también las raíces.

Una vez que los/las participantes habían construido y habitado en sus casas, se les pidió que la abandonaran por las razones que cada una/o escogiera. Ahora era necesario salir de ella, alejarse y si lo querían, podían llevarse una sola cosa. Adicionalmente, no tenían mucho tiempo para irse.

Cuando se les pidió esto, los cuerpos cambiaron y la apacible atmósfera instaurada durante el ejercicio anterior se llenó de melancolía. Los participantes miraban sus casas imaginadas sin querer abandonarlas, sus cuerpos ya no fluían como antes. Se negaban a salir y dejar ese espacio de ensueño que habían construido por más de media hora. Además, se escuchaban algunos llantos musitados, pues las raíces que allí se habían plantado, debían ahora cortarse:

Cuando dijiste que había que echar raíces, yo me planté con ese espacio, pero cuando dijiste que debíamos irnos, a mí me dio mucha rabia. Yo no me quería ir. No quería llevarme nada material, lo que tenía allí era más afectivo. Si me llevaba un objeto, no era suficiente. Yo quería el lugar total, los recuerdos. Tal vez me hubiera llevado un poco de tierra, o la ventana, pero un mueble, no. (Relato de participante).

De acuerdo con Sánchez, “la figura del desplazado parecería ser la que más dramáticamente encarna nuestros desarraigos, nuestra imposibilidad de encontrar un punto fijo, un despegue cierto a un futuro determinable. El desplazado con su memoria rota es la evocación permanente de nuestra inestabilidad” (Sánchez, 2009, p. 69). El siguiente testimonio de una de las participantes del taller ilustra muy bien el desarraigo que se vive cuando se es desplazado:

- Eso lo conozco, pues yo lo viví. A nosotros nos desplazaron de nuestro pueblo y ya nos habían desplazado antes del pueblo de mi mamá, así que ya habíamos perdido también ese lugar. El recuerdo de niño es muy distinto al del adulto. . . Mi mamá nos mandó para la ciudad a mi hermano y a mí para salvarnos. Yo no entendía por qué teníamos que vivir en una casa que no era la nuestra. Mi mamá se había quedado en el pueblo para trabajar, así que ya no estaba ella con nosotros. Ya

no había el hogar. Yo no pensaba en la guerra, no pensaba en lo que mi madre debió vivir, en peligro, sola, sin nosotros. Pero cuando uno crece, se da uno cuenta de lo que tenemos que vivir en este país, es un ejercicio que es solo nuestro. . . En estas circunstancias no hay dónde estar. A veces uno se desborda porque duele ver lo que viven también otras personas. Eso duele más. Cuando pienso en lo que mi madre debió sufrir, eso duele más. (Relato de participante)

Simone Weil planteaba que echar raíces es para el ser humano una necesidad importante, porque le permite constituirse como un ser de permanencia, de trascendencia y de pertenencia a un lugar, a una cultura, a un país, a una familia. Sin embargo, esta necesidad es frecuentemente ignorada, porque la sociedad actual no está en capacidad de darnos lo que naturalmente necesitamos. Esto se debe a que las necesidades materiales, intelectuales, afectivas, espirituales en nuestro mundo actual, no se satisfacen tan fácilmente. En efecto, los medios “naturales” y las naciones del mundo contemporáneo son difusas, debido a la homogenización del mundo globalizado y a sus fuertes contrastes económicos (Camacho, 2015). Esta situación causa que las/los ciudadanos/as tomen la decisión de buscar satisfacer sus necesidades de arraigo en un lado y en otro: para educarse, para alimentarse, para sanarse, para escapar, para salvarse, para conocer y reconocerse, para trascender, para aventurarse a nuevos caminos, para trabajar o buscar lo imposible en un lugar o en otro: “La raíz para mí fue muy importante. La raíz que es tan pequeña... pero tan poderosa cuando se conectan entre ellas. En ese lugar me sentía enraizado, extraer la raíz lo sentí en mi cuerpo” (Relato de participante).

Cuando las raíces se pierden, es como si nos arrancaran una parte del cuerpo, pues desaparecen las conexiones históricas entre el presente y el pasado del individuo. Las raíces permiten el contacto con los que estuvieron antes que nosotros, a través de las costumbres, de la lengua, de

los valores que nos heredaron. Las raíces nos conectan también con el territorio, con la tierra. Por ello, cortarlas de manera forzada es un acto violento contra el sujeto, contra su historia y la de los suyos. La identidad se pierde y, por tanto, se tiene la sensación de perderse a sí mismo: “Uno no tiene que vivir el desplazamiento para entender lo que significa perder un espacio que uno ama, en el que uno está bien” (Relato de participante).

En efecto, perder la casa, el lugar de acogida de la infancia, es una experiencia que los adultos en general han experimentado, y muchas/os niñas/os en nuestro país. El recuerdo de esa pérdida contiene cierta dificultad de orientación: “Cuando empecé a caminar no encontraba cómo volver a encontrar ese paraíso que tenía, no pude” (Relato de participante). La imposibilidad de encontrar ese “paraíso” perdido es consecuencia de la imposibilidad, para quienes sufren el desplazamiento forzado, del regreso al lugar del que tuvieron que huir, por lo menos inmediato. Cuando se coarta la libertad del ir y de venir, del partir y regresar, se trunca la existencia; perder su casa es perder su mundo y lo que se es en el mundo:

- Esa casa que construí era mi infancia. Un lugar modesto y en el que estaba con mi perro, con algunos juguetes, había un manzano y el arbusto de uchucas . . . Hoy volví a tener ese lugar, yo estaba ahí en ese lugar. Hoy tuve conciencia de haber sido feliz ahí. Ese lugar existe aún, pero ya no es nuestro. ¿Qué se puede uno llevar de ahí? Lo quería todo, pero no se podía. Terminé por llevarme la alegría. Lo feliz que había sido allí. (Relato de participante).

Este testimonio demuestra que hay quienes, al no poder regresar a su casa, se permiten a sí mismos encontrar otras maneras de existencia. El existir, el poder continuar hacia otro lugar, significa que, aunque se haya perdido lo material, los componentes de su ser no han sufrido la misma pérdida. Se anhela lo que se tuvo, pero no por eso

se pierde lo que se es en su totalidad. La alegría de haber tenido una infancia feliz es lo que le sostiene en donde quiera que esté. Con esa alegría se permitió renacer en otro lugar, en otra época, en otro territorio. Lleva consigo las fortalezas y las capacidades propias de re-hacerse: “He descubierto que yo misma soy mi hogar”, agregaba otra participante.

### **Ejercicio 5. Reconstruirse en Otra Parte**

Una vez que los participantes se separaron de los lugares en donde habían construido su primera casa, su casa soñada, se les instruyó a observar nuevamente el espacio y encontrar otro lugar en el que quisieran enraizarse. Debían buscar nuevas formas, colores, olores, materiales de construcción. Sin embargo, lo que se evidenció en general es que después de experimentar una pérdida, queda el temor a que se repita y nada vuelve a ser igual.

- Cuando tenía que elegir otro espacio yo no quería otro lugar. Era muy difícil porque en el primer lugar lo tenía todo. Al tener que irme y construir otra vez sentía soledad y me decía y ¿si lo vuelvo a perder qué hago? (Relato de participante)
- Yo ya había construido un ventanal muy grande por el que podía ver todo mi lugar, pero ver otro lugar a través de él, no era lo mismo. (Relato de participante)

Ante la pérdida, también hay quienes crean estrategias para que el sufrimiento se atenúe:

- Yo construí mi casa con el material de viento. . Fue muy encantador. Haberla construido de viento era muy bueno porque se la puede uno llevar a donde quiera. La preocupación que surgió fue cómo ponerle el color, pero unas lucecitas fueron mi mejor estrategia. Fue interesante el viento, en otro material se hubiera destrozado. (Relato de participante)

- Mi casa también era de viento y además de canela para poder sobrevivir al mundo con personas que no te cuidan y que no cuidan tu espacio. La canela da el sabor, la canela eres tú, es ella la que da el aroma. Con la canela das el aroma y respiras. La canela me permitía poderme desplazar por el espacio. (Relato de participante)

Otro aspecto que vale la pena señalar es que la vitalidad no es necesariamente proporcionada por tener una casa. El dolor por tener que irse sin poder regresar genera también un desprendimiento que se convierte en un halo de sobrevivencia:

- Yo he perdido mi casa por lo menos seis veces en mi vida. Así que no traje nada de la casa primera que construí en el ejercicio. Lo único que sé es que estoy viva porque respiro, porque la sangre corre por mis venas y eso es lo que tengo que hacer, respirar, nada más. (Relato de participante)
- Enraizarme allí en el otro lugar, no lo sentí. Pero llevaba conmigo un material: el músculo de mi corazón. (Relato de participante)

El abordaje del tema del desarraigo con personas que han sido vulneradas o están en situación de vulnerabilidad no debe enfocarse únicamente en la dificultad que implica sobrellevar el desarraigo. Se trata de reconocer y fortalecer las habilidades y recursos propios que les permitan afrontar la experiencia de desarraigo de tal manera que puedan vivir con él.

### **Ejercicio 6. De Regreso a Mi Hogar**

Como cierre de esta primera parte del taller, se invitó a las/los participantes a regresar al primer espacio donde habían construido su casa soñada. Se les pidió que intentaran recuperar lo que allí se había sentido cuando ese era el lugar que habitaban. No obstante, se hizo evidente que las cosas ya no eran como antes:



- Al regresar de nuevo al primer lugar, mi percepción ya había cambiado. Ya no era el mismo lugar. Yo ya lo había dejado, estaba abandonado, nada era igual. Ya no era tan cálido como lo había dejado. Ahora era frío. Así que era muy difícil estar de nuevo ahí. Yo ya no era ni de aquí ni de allá y eso lo conozco, pues yo lo he vivido. (Relato de participante).

Durante el taller, se escucharon testimonios de aquellos que han logrado encontrar en el desarraigo una forma personal de existencia, incorporándolo como parte de sus historias de vida y de su forma de relacionarse con el mundo. Sin embargo, también se evidenció que hay personas que todavía vagaban sin encontrar un nuevo territorio donde establecerse y arraigarse nuevamente: “Para mí, el desarraigo es desasosiego. Es muy triste”. (Relato de participante)

Para terminar el taller, se propusieron algunos ejercicios de aproximación a la escritura con el fin de encontrar formas de expresión, a través de palabras o dibujos. Este ejercicio permitió entender cómo las formas de desarraigo, se dejan descubrir, percibir, ver, ¿qué dicen?, ¿cómo lo dicen?

## Ejercicio 7. Hacia La Escritura De Textos

Escribir permite abrir paso al imaginario, al recuerdo y al desencadenamiento de sucesos que cuentan historias ya vividas o reinventadas. Además, fomenta la generación de emociones que se van organizando a través de la coherencia del pensamiento, brindando claridad al momento de escribir. A través de la escritura, se puede generar un juego entre diversas personas y situaciones, ya sea al encarnar a uno mismo u otros personajes que pueden evocarse en el aquí y ahora del acto de escribir. En la invención de historias o en la descripción de sensaciones, se construye un marco ficcional que, a la vez, se siente real.

*Primer acercamiento: Imágenes que despierten sensaciones.*

En esta parte, como tallerista propuse, a través de diferentes fotografías que yo misma había tomado o que hacían parte de mis propios procesos de creación, puntos generadores de escritura automática. Las imágenes fueron diversas, desde raíces y paisajes a casas o lugares destruidos. A continuación, se presentan algunas de ellas:



Figura 1. Imágenes para escritura automática. Fotografías por Camacho López.

Por cada fotografía proyectada, cada participante era invitada/o a escribir, de manera automática los sentimientos, las ideas que le causaba verlas. Algunas palabras y frases que nacieron de esta actividad fueron las siguientes:

- Lo que me llevo, lo que voy dejando, lo que no me han dejado.
- Lo que se derrama y deja huella. Llorar.
- Todo llega y pasa.
- El tiempo transforma.
- ¿Dónde he estado, de dónde me he ido?
- No me detengo.
- Los que ya no están
- guardar                      perforar
- llevar                            atornillar
- empacar                        clavar
- acomodar                      colgar
- reubicar
- Allí, el lugar que nadie quiere recordar

De esta manera, hubo una gran diversidad de frases y de palabras, los dibujos, los trazos, fueron también importantes para algunos/as:

Después de observar las fotografías, se les solicitó a los participantes que, basándose en esas sensaciones, dibu-



Figura 2. Dibujo de participante

jos y palabras escritas, crearan un breve texto que podían leer o no a sus compañeros/as al finalizar. Se tomó como ejemplo la historia “Duplicación” de la obra teatral *Labios de Mariposa*, la cual también fue un proyecto de escritura de mujeres en desarraigo y mereció la Beca Nacional de Dramaturgia del Ministerio de Cultura en 2014.

Los siguientes son algunos apartes de las escrituras de los/las participantes:

- Me deslizo entre los árboles, esta selva es mi lugar cómplice, húmedo, tupido, lleno de vida. No tengo una única casa, el tránsito entre un lugar y otro también es mi casa. Mi casa no tiene límites y no porque no existan sino porque la selva, esta selva, tampoco los tiene, se juntan, mezclan y funden con esta piel. (A.L.)
- Había transitado por las mismas callecitas durante más de veinte años. Conocía tantos espacios y rincones, callejones y atajos. . . Conoció los huecos de los senderillos, los baches de los pasillos, los corredores y balcones, los expendios y cuarteles. . . las guerras de este y de aquel. Al tendero, al barrendero, al loco y hasta el que sabía más por ahí. Sin embargo, nunca me sentí de acá.

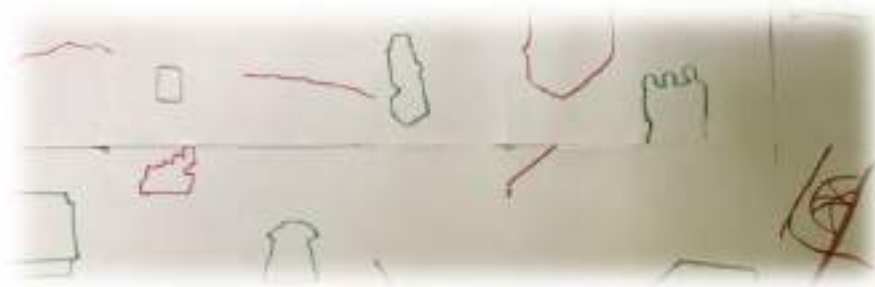


Figura 3. Dibujo de participante

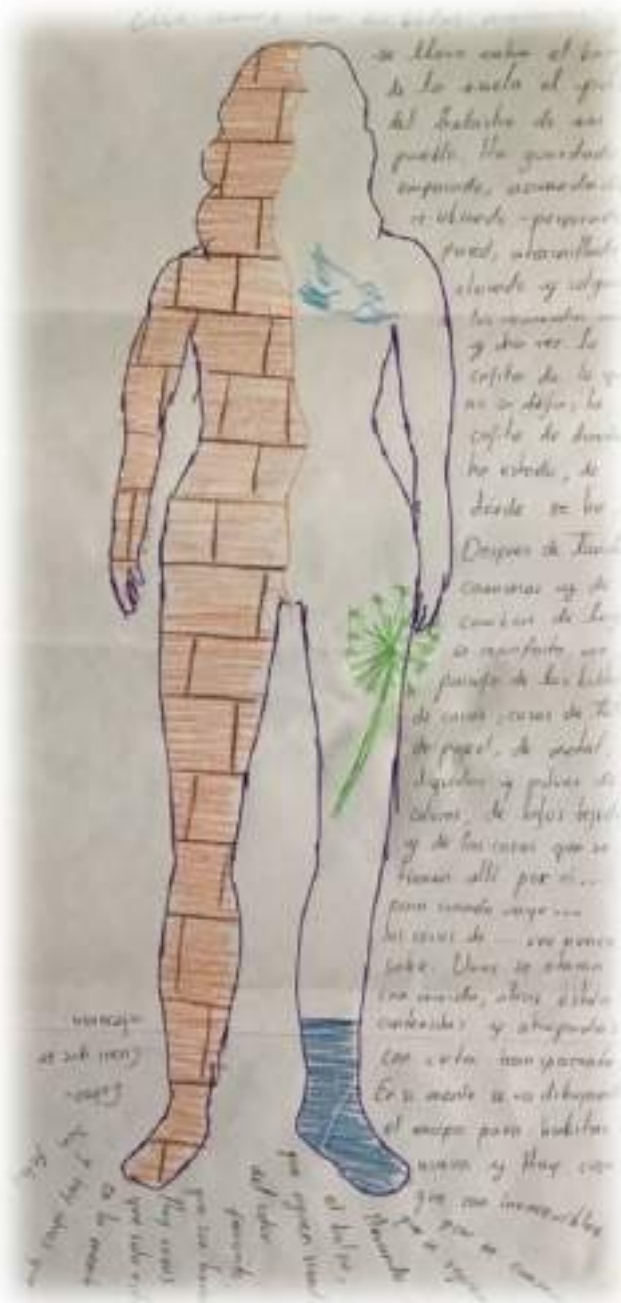


Figura 4. Ilustración y texto de participante

Nunca sentí este suelo como mío. (C.A.R)

- Mis manos son diferentes a otras manos, son senderos de infinitas posibilidades. Son esperanza que se cruza con otros caminos. Migran y se cruzan con otras historias. Confluyen y se dan encuentros. Que reúnen, congregan, generan instantes que son VIDA. . . (P.C.)

- Ella camina con las botas machitas y se lleva dentro del barro de la suela el polvo del balastro de su pueblo. Ha guardado, empacado, acomodado, re-ubicado – perforado la pared, atornillado, clavado y colgado

los recuerdos una y otra vez.

La cajita de lo que no se deja;

la cajita de donde ha estado, de donde se ha ido. después de tanto caminar y de cambiar de lugar, se reconforta con el paisaje de los bultos de cosas,

cosas de tela, de papel, de metal, de líquidos y polvos

de colores, de hilos tejidos y de las cosas que se tienen

allí por sí. . . para cuando vaya. . . las cosas de. . . uno nunca sabe.

Unas se ataron con cuerda,

otras están contenidas y atrapadas

con cinta transparente. En su mente

se va dibujando el mapa para habitar de nuevo y

Hay cosas que son inamovibles, que se conservan,

que se siguen llevando en el bolso,

que siguen siendo del color favorito, que son herencias.

Hay cosas que solo estarán en la mente y hay otras

que son fotos de fotos.

Cosas que se atesoran. (M.J.)

De estos textos queda la imagen, la poesía, la palabra que nace de lo íntimo, que se vuelve bella a pesar de los cansancios que dejan los viajes y los días. Ellas cuentan historias, recrean sucesos que se graban en el papel como testimonio vivo de lo que en este taller sucedió.

## A Modo de Conclusión

Luego de hacer este recorrido por el taller, vale la pena preguntarse sobre los desarraigos que viven las personas en situaciones de desplazamiento: ¿cuáles son las raíces nuevas que pueden ir naciendo?, ¿qué nutrientes nuevos se encuentran en ese territorio ajeno al que se llega, para alimentarse a través de esas nuevas raíces?, ¿la sociedad a la que llegan los desplazados estaría en condiciones de satisfacer esa necesidad?, ¿ellos a su vez tendrían necesidad de que les permitan colmar esa necesidad?, ¿necesitan de su sentido de pertenencia? En caso de que llegasen a aparecer nuevas raíces, o si surge necesidad de tejer las nuevas con las antiguas, para plantarlas juntas en ese nuevo lugar ¿qué formas tienen? ¿cómo se han transformado las personas para originar esas nuevas raíces?

En esas formas nuevas y anteriores, en ese tener o no raíces, en ese querer o no tenerlas, ¿los desplazados tendrían la posibilidad de reencontrar en otros territorios, lugares para socavarse y replantarse de nuevo cuando lo quieran hacer? Aunque hay quienes aún con sus raíces desterradas han logrado llevarlas consigo, manteniéndolas al aire y sentir que son el viento y el mundo los territorios que les “enraízan”, ¿cómo logran conexiones humanas necesarias de afectos y relaciones con el mundo?

Ante todas estas preguntas, surge una reflexión: independientemente de que cada ser humano asuma su desarraigo según sus necesidades y capacidades, e incluso aunque no quiera volver a enraizarse, no por ello debe olvidarse lo que Simone Weil llama “la noción fun-

damental”, la de ver al otro como un ser de su misma naturaleza y, por lo tanto, sentirse *obligado* hacia él (Weil, 1996, p. 2). En ese sentido, nacen las preguntas sobre las obligaciones que como sociedad se tiene hacia los que lo han perdido todo y han tenido que desplazarse de manera forzada. Y si bien es crucial también hablar sobre las obligaciones que los desplazados adquieren con las sociedades que los acogen, es necesario crear los medios para cumplir con esas obligaciones mutuas. En consecuencia, emerge la necesidad de desarrollar procesos en los que se tejan relaciones de recíproco respeto.

La figura del desarraigo puede percibirse como liminal, como en el borde, debido a que quienes lo experimentan sienten que están aquí, al mismo tiempo que allá, incluso llegando a sentirse de ninguna parte o de cualquier parte. Sin embargo, las sociedades a las que ellos llegan deben reconocer sus rostros, su humanidad, sus necesidades, sus dolores y afectaciones. En esos reconocimientos se podrán generar acercamientos, o a lo mejor lazos de empatía, para entablar diálogos y mecanismos que permitan solventar las necesidades materiales e inmateriales fundamentales de todo ser humano.

## Referencias

- Aguilar Rocha, I. (2012) *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*. Universitat de Barcelona
- Camacho López, S. (2015). *Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas*. IDARTES.
- Neira Fernández, C. (2009). *Voces del desarraigo. Categorías estéticas para un análisis de poesía*. Colección Cuadernillos. Serie Memoria Viva. Universidad Sergio Arboleda.
- Pezin, P. (2002). *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*. Paris: Les voies de l'acteur. L'entretemps.

Rodríguez Pérez, M. A. (2012). El desarraigo y la crisis educativa. Revista *Científica-FAREM Estelí / Reflexiones*, 1(1). Managua

Sánchez, G. (2009). *Guerras, memoria e historia*. La carreta editores.

Weil, S. (1996). *Echar raíces*. (Trad. Juan Carlos González Pont y Juan Ramón Capella). Trotta.

Weil, S. (1962). *L'enracinement: prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*. Gallimard

Taller itinerante de Artes para la Paz del proyecto TransMigrARTS; fotografía de David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia — Colombia.



# Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte: Las Sonoridades a Viva Voz\*

The Minimal Stories of the Anonymous Passerby: Sonorities in Viva Voce // As Histórias Mínimas do Transeunte Anônimo: Sonoridade a Viva Voz

**Gabriel Mario Vélez\*\***

Universidad de Antioquia, Colombia  
gabriel@transeuntismundi.com

**Cândida Borges\*\*\***

Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro, Brasil  
candida@transeuntismundi.com

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 287-300

**Cómo citar este artículo:** Vélez, G., Borges, C. (2023, enero-diciembre). Las historias mínimas del anónimo transeúnte: Las sonoridades a viva voz. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 287-300. ISSN 2390-0288.



**Fecha de recepción:** 6 de octubre del 2022

**Fecha de aceptación:** 22 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20318>

\* **Artículo de investigación:** el presente artículo presenta los resultados de la investigación titulada “Las Sonoridades del Anónimo Transeúnte”, presentada a la convocatoria de investigación del CODI de la Universidad de Antioquia, la que luego de ser evaluada según los criterios establecidos, la investigación fue aprobada y financiada. Igualmente, recibió la certificación de investigación concluida tras entregarse y aprobarse los productos comprometidos.

\*\* Profesor de la Universidad de Antioquia (CO) y Post-Doc en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (ARG), Doctor en Artes de la Universidad Complutense de Madrid (ESP), Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Coordinador Sala Conaces, y Co-fundador del Proyecto Transeuntis Mundi.

\*\*\* Profesora asociada UNIRIO (BR), Investigadora asociada Universidad de Antioquia (CO), PhD Interdisciplinary Center for Computer Music Research/Plymouth University (UK). Co-fundadora del Proyecto Transeuntis Mundi.

## Resumen

La creación artística ha desarrollado un diálogo entre medios y otras disciplinas, configurando espacios de transmedialidad. Las tecnologías emergentes han propiciado la aparición de más herramientas para este diálogo, proponiendo nuevas formas de creación que expanden el entender de las artes visuales, musicales, escénicas, así como también el diálogo entre las artes y las ciencias. En este artículo, presentamos la propuesta artística creada para el proyecto *Transeúntes Medellín*. Un proyecto que se sustenta en el encuentro de un archivo fotográfico de aproximadamente 1.500.000 fotografías (encontrados en formato de negativos fotográficos), resultado de la práctica de la fotocinería de los años 70 y 80 en la ciudad de Medellín, Colombia. Para dar vida y sonido a este trabajo, el proyecto de investigación y composición titulado “Las sonoridades del anónimo transeúnte” propone la creación de una obra de valor artístico e histórico. El cruce de medios y la performatividad son las instancias por las que se desarrolla la propuesta y que por apropiación desembocó en una pieza transmedial en realidad virtual, sumando fotografías, narrativas, interactividad, inmersión, y el uso de tecnologías 3D ambisónicas.

## Palabras clave

Composición, fotografía, historias mínimas, inmersión, performatividad, realidad virtual, transmedia

## Abstract

Artistic creation has developed a dialogue between media and other disciplines, configuring spaces of transmediality. With the emergence of new technologies, more tools have become available to foster this dialogue, leading to new forms of creation that expand our understanding of the visual, musical, and performing arts, as well as the dialogue between arts and sciences. In this article, we present the investigation and artistic proposal created for the project *Transeúntes Medellín*. The proposal is based on the discovery of a photographic archive of around

1.5 million photographic negatives, resulting from the practice of “fotocinería” that took place in the city of Medellín, Colombia, during the 1970s and 1980s. To give life and sound to this work, the composition project “The Sonorities of the Anonymous Passerby” was funded at this stage by the University of Antioquia to create a work of artistic and historical value. The result is a transmedial piece in virtual reality, which contemplates photography, narratives, interactivity, immersion, and audiovisual in ambisonic 3D technology.

## Keywords

Composition, immersion, minimal stories, photography, transmedia, virtual reality

## Resumo

O campo da criação artística desenvolveu um diálogo entre mídias e com outros campos, configurando os espaços da transmedialidade. As tecnologias emergentes permitiram o surgimento de mais ferramentas para esse diálogo, propondo novas formas de criação que ampliam a compreensão das artes visuais, musicais e cênicas, bem como o diálogo entre as artes e as ciências. Neste artigo, apresentamos a proposta artística criada para o projeto “Transeúntes Medellín”. Um projeto que se baseia no encontro aleatório de um arquivo fotográfico composto por um número aproximado de 1.500.000 fotografias (encontradas em formato de negativo fotográfico), resultantes da prática da *Fotocineria* nas décadas de 70 e 80 na cidade de Medellín, Colômbia. Para dar vida e sonoridade a esta obra, o projeto de pesquisa e composição “As sonoridades do transeunte anônimo” propõe a criação de uma obra de valor artístico e histórico. O cruzamento entre mídia e performatividade são as instâncias pelas quais a proposta é desenvolvida e que, por apropriação, levou ao uso da realidade virtual, agregando fotografias, narrativas, interatividade, imersão e o uso de tecnologias 3D ambisônicas.



## Palavras-chave

Composição, fotografia, historias mínimas, imersão, performatividade, realidade virtual, transmedia

## Introducción<sup>1</sup>

Poco más de 180 años han transcurrido desde que el anuncio de la invención de la fotografía se hiciera público, un medio de representación que hoy usamos de manera cotidiana, tan natural y sencillo en su operación como “apretar un botón”. Este Un logro que fue un día pregonado un día por Kodak pregonó convertido en una consigna publicitaria en tono de revolución: “Usted aprieta aprete el botón, nosotros hacemos el resto” (1908). Una Esta fórmula fue concebida como la gran innovación en la cadena de invenciones que le dio forma a la revolución industrial. Y aunque Kodak también terminó siendo víctima de la decantación darwiniana que ha imperado como ley en la evolución del medio fotográfico,<sup>2</sup> con su contribución y la de muchos otros precursores, la posibilidad de poder realizar una imagen fotográfica se ha hecho en la actualidad tan simple que hemos naturalizado la sofisticada operación como parte de la vida cotidiana; tanto como apretar el botón digital de un *smartphone* de bolsillo, visualizar la imagen en su pantalla de cristal líquido de manera inmediata, borrarla y repetir el proceso cuantas veces se quiera, y poner en circulación las imágenes a nivel global de forma instantánea; toda una capacidad de actuación que realizamos con apenas algunas instrucciones de fácil asimilación.

Simplicidad que es engañosa. Encubre varias de las muchas complejidades asociadas a los tantos usos que se le han dado a la cámara fotográfica, demostrando sobre todo su enorme versatilidad y capacidad de adaptación (del medio y de la técnica). La cámara fotográfica es un instrumento tecnológico concebido como la más alta apuesta de la mentalidad positiva para dar cuenta de la verdad del mundo, afirmación declarada como certidumbre técnica encubriendo también su instrumentalización ideológica. De ahí que sus cualidades de registro fueran condicionadas por la expectativa de la verosimilitud pero, sobre todo en su forma más tendenciosa, por la búsqueda y afirmación de la objetividad. Esta certidumbre ha sido efectivamente desmentida y tratada como mito de muchas maneras; sin embargo sigue imperando en la concepción generalizada del medio. Esto es el encubrimiento máximo.

Con esta suma de complejidades, la fotografía ha colonizado espacios que podrían parecer contradictorios. Por un lado, en la versión objetivante, la imagen fotográfica se usa como un instrumento de máxima cualificación entre los medios de representación al servicio de las más depuradas aplicaciones de la investigación científica y de los medios de información. De esta utilización las derivas son infinitas. Por otro lado, en el uso más popular, la imagen fotográfica se emplea como un contenedor de emociones. Y ‘contenedor’ es una expresión que funciona de un modo muy apropiado para describirla, ya que almacena, pero lo hace de un modo tal que los márgenes de la foto hacen las veces de un dique de contención; solo hace falta el gatillo que detone toda la energía explosiva contenida en el encuadre.

La colección de fotos que solemos llamar ‘álbum de familia’ es uno de los conjuntos de imágenes que más carga de tal potencial cinético acumula. De una manera apenas consciente, lo guardamos sin mayores cuidados y apenas le prestamos atención, pero justo cuando es preciso, la operación se desata de un modo que resulta incontenible.

<sup>1</sup> El proyecto de investigación “Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte” tiene su origen en el proyecto artístico Transeúntes Medellín. Inició su andadura en 2005, pasando por distintas etapas de desarrollo y evolución. Esta etapa se financió con recursos del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup> Después de 120 años de existencia en el año 2012 Kodak se declaró en bancarrota. En los años 90’s llegó a tener más de 140 mil empleados, con expansión global. Pero la llegada de los procesos digitales le significó la pérdida total del mercado. En enero de 2022 el emblemático Edificio 53 (en Rochester) donde se producían las películas fue demolido por el método de implosión.

ble. Está claro que podemos extraer de las fotografías que coleccionamos en el álbum familiar todo tipo de informaciones valiosas para descifrar las costumbres, los modos, los usos sociales, políticos o acaso las estéticas. Pero en estos ámbitos podríamos afirmar que se esteriliza o más bien sirve de excusa para lo que constituye su mayor cualidad y que acontece como un asalto: *el asalto de la imagen*, un gesto de ataque que todos hemos experimentado y que Roland Barthes describió muy bien en su célebre libro *La Cámara Lúcida* (1980).

Es por eso también que en el álbum de *Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte* el poder de asalto de la imagen se manifiesta como una presencia latente y solapada. Se mantiene agazapado a la espera del sujeto que de manera desprevenida se ponga al alcance de un golpe certero.

La demostración de sus efectos se produce con distintas variaciones, sin que resulte clara la profundidad de su impacto, incluso con las expresiones más dramáticas tales como el llanto o la risa. En casi todos los casos, la primera evidencia del golpe se recibe y se resiente en el alienato, con una inspiración, como si se intentara asimilar una carga que al ánimo y al cuerpo le resulta difícil de incorporar. Este síntoma desata elaboraciones también distintas, todas ellas asociadas con descripciones metafóricas, siempre relacionadas con sensaciones indescriptibles en el cuerpo, tales como “nudo en la garganta”, “mariposas en el estómago”, “un escalofrío que sube por la espalda”, “la sangre que hierve”, “la piel que se eriza”, entre otras. Reconocemos estas imágenes y sensaciones desde la propia experiencia, aunque a la vez escapan a cualquier forma de racionalidad o al intento de domesticarlas en forma de datos.

En esta misma secuencia, lo que ocurre casi simultáneamente, o más bien, lo que se desata tras el impacto del golpe de la imagen es la memoria. Y la exteriorización se produce como un acontecimiento en formato de narra-

ción, en una especie de efecto postraumático, un efecto que también todos hemos experimentado cuando de la imagen estática, impresa en el papel o en el soporte de una pantalla, derrama un caudal de relatos que apenas es posible seguir y mucho menos evitar.

## Las Historias Mínimas

Tras el asalto de las imágenes, la narración que se desata es siempre una *historia mínima* (Vélez, 2009), un relato a viva voz que parte del yo como ancla y lugar de enunciación, dando cuenta de un episodio específico de la vida en el cual el protagonista es el propio narrador o por lo menos —declara que— estuvo presente o participó del acontecimiento. Los detalles o el estilo en la elaboración dependen de las cualidades histriónicas del relator; además, sin que resulte siquiera necesario esclarecer o se pregunte, suele aparecer la afirmación, siempre tendenciosa, de corresponder a un hecho de la vida real. Esta es la traslación mitológica por excelencia.

Hay que entender esta línea de elementos que se urden, siendo el armazón de la dramaturgia de una obra artística performativa. Desde el punto de vista de la operatividad de la obra, se planeó darle cabida al visitante en el rol de participante formando parte de la secuencia narrativa. Esto se hizo de una manera más o menos esquemática. Pero realmente lo que pudiera desatar la presencia del participante no podía ser plenamente previsto, ya que dependía de la interacción suya con la obra en tiempo real. En otras palabras, la obra acontece en el obrar performativo dada por la interacción directa del espectador convertido en participante en correlación con la estrategia concebida por el grupo de artistas, pero siempre como acto performativo.

Así mismo, la transfiguración del álbum de fotos en la colección de las *historias mínimas* de los que bautizamos *anónimos transeúntes* pasó por la acción performativa de reconocimiento de los que un día, haciendo las veces de

transeúntes por las calles de Medellín, en el más nítido gesto del azar, fueron capturados por un fotógrafo también anónimo. Un primer gesto —de azar— que alcanzó su grado superlativo cuando los negativos, que fueron desechados en la basura, terminaron en las manos de quienes reconocieron en estas imágenes su valor y su potencia, y les dieron nueva vida al concebir y poner en operación un dispositivo capaz de reactivar las memorias a través de una apropiación artística.<sup>3</sup>

Para insistir en ello, aun considerando que la secuencia performativa hizo parte de la dramaturgia creada en la obra para desatar la interacción, resulta cierto que la manera como se desarrolló la participación o el alcance de sus efectos no pudo haber sido programado ni pre-determinado. Esta claridad surgió casi desde la concepción de la obra, pero además se impuso como certidumbre al hacerse evidente que, en el contexto de las mitologías de la imagen, esta —la imagen— apeló a sus cualidades genéticas para generar la resonancia que habilitó un primer vínculo por identificación. Consecuentemente, siguiendo la vieja fórmula aristotélica de la catarsis, se dispuso todo para desatar la descarga emocional, una reacción que, en la dinámica del *punctum* barthesiano, solo pudo cargarse en estado de potencia. En otras palabras y para dar cuenta de los detalles del mecanismo de operación, regida por las leyes que la hacen funcional, las cualidades genéticas de la imagen fotográfica se juntaron en confabulación arrastrando los elementos que son propios del pensamiento mágico y que en el invento de la fotografía se actualizaron de una manera paradigmática, de ahí su peligrosidad. La Homeopatía, la Contaminación y la Cosificación (Vélez, 2006) se juntan para habilitar un vínculo de resonancia en el eje de articulación de este aglomerado.

La *Homeopatía* ocurrió con la individuación de los retratados por semejanza, dando cuenta de esa concepción

generalizada de lo fotográfico como un “espejo de lo real”; la *Contaminación* se logró en el acto fotográfico, en el momento y el lugar del encuentro fortuito del fotógrafo con el transeúnte cuando se fijó la imagen en la película; esta situación condujo a la *Cosificación*, pues este instante quedó fijado en la película que posteriormente fue revelada y convertida en una imagen visible, también impresa en papel —y ahora en pantalla—; dichas imágenes que llegaron a manos de los retratados para ser guardadas en su álbum de familia, acaso se ampliaron en formato billetera o se convirtieron en la pantalla de inicio de su teléfono celular.

De esta manera, retraído el gatillo, el potencial cinético de la imagen se agazapa a la espera de un nuevo clic para desatar toda su fuerza de choque, del *blow up*, según la versión de Antonioni (1966), y que se apropia del relato de Michel, el fotógrafo y cazador de imágenes narrado por Cortázar en la cierta trama que se figura en *Las Babas del Diablo* (1959). Un Sucede entonces este circuito de activación en el que identificación, memoria, narración y descarga emocional cumplen el propósito de una matriz de afectación —transformación— íntima del sujeto.

Así, para volver a la obra *Transeúntes Medellín*, las líneas de fuerza disponibles se tensaron de una manera estratégica a través de los recursos que la virtualidad ofreció en la performatividad de la obra. La pantalla de los múltiples dispositivos dispuestos sirvió de lugar de encuentro (computador, tableta, celular). La página web se concibió y fue utilizada como un nuevo dispositivo de contención, el cual, aunque muy propicio por su ubicuidad, representó un verdadero reto a la hora de propiciar el encuentro de los participantes con las imágenes, particularmente por las características del público registrado en el archivo.

3 Excusas al lector por el uso de la tercera persona, que no apela al nos mayestático, sino que resulta conveniente para el flujo de la narrativa.



Figura 1. *Instructivo para la interacción.* Tomado de [www.transeuntesmedellin.com](http://www.transeuntesmedellin.com)

## A la Caza del Sujeto Disponible

Los fotocineros que en su momento realizaron la captura de las imágenes en los distintos emplazamientos del Centro de Medellín debieron concebir una estrategia para seducir a los transeúntes y lograr que se decidieran por ir al laboratorio a comprar las copias en papel. Nosotros, siguiendo el ejemplo, también debimos agenciarnos una. Sabíamos que, habiendo pasado tanto tiempo desde que la fotocinería se extinguiera como actividad comercial, era poco probable que los transeúntes reconocieran la práctica o que incluso se identificaran en las fotos y, por lo tanto, debíamos diseñar algo que los atrajera y los vinculara. Por otro lado, prontamente tomamos consciencia y asumimos que el medio era otro; en consecuencia, debíamos caracterizar las demandas de otra forma de

transumancia, la que se produce en el ecosistema de la Internet.

Con todas estas condiciones, la estrategia se concentró en concebir un señuelo que nos diera la oportunidad de provocar la reacción en cadena: que el participante se decidiera por hacer clic en la página web [www.transeuntesmedellin.com](http://www.transeuntesmedellin.com), navegara por ella y finalmente se pusiera al alcance del mecanismo de disparo. Esta tarea la emprendimos usando principalmente las redes sociales. Tanto en Facebook ([www.facebook.com/transeuntesmedellin](http://www.facebook.com/transeuntesmedellin)) como en Instagram ([www.instagram.com/transeuntesmedellin](http://www.instagram.com/transeuntesmedellin)), publicamos las fotos jugando a crear expectativa al publicar por pequeños lotes las imágenes e invitando a los transeúntes de las redes para que se aventuraran a recorrer la página web.

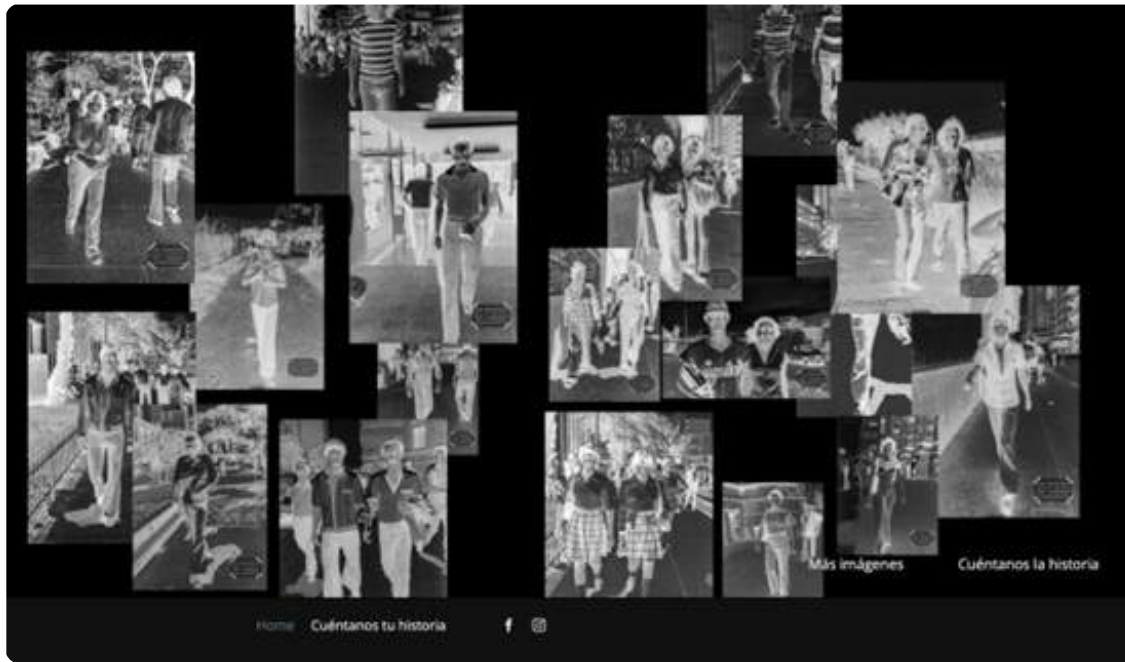


Figura 2. *Negativo/positivo*. Tomado de [www.transeuntesmedellin.com](http://www.transeuntesmedellin.com)

El resultado fue sorprendente por la capacidad de convocatoria; algunas fotos sumaron más de mil “me gusta” y recibió una ingente cantidad de comentarios. De este modo, logramos que el flujo de navegación de la página web llegara a picos de visibilidad cada vez que publicábamos las fotos, particularmente cuando en la cadena de comentarios algunos generaban polémica, hilaridad o incluso alguna que otra mención salida de tono. En todos los casos, nos dimos cuenta que el impacto mayor se conseguía cuando lográbamos que el mecanismo de participación propios de las redes sociales se activaran.

Con relación al diseño de la página web, se entendió que ella debía hacer parte de la obra, esto es, de su performance. Para ello, se creó una matriz siguiendo la fórmula de una galería fotográfica para invitar a los visitantes a realizar los primeros gestos de interacción. En primer

lugar, condujimos al transeúnte a realizar el ingreso a través de un formulario explicativo, que, tras el clic, habilitaba el acceso al archivo compuesto en la actualidad por más de 8.000 fotografías. La llegada al álbum de fotos se planteó como la primera inmersión en la dinámica de azar, que es la ley imperante en todo el fenómeno de la fotocinería. Con el fin de lograr esto, se utilizó una plantilla de programación que convoca a la aparición aleatoria de las fotografías cada vez que la página hace la carga de las imágenes.

Otro de los componentes de participación se desata cuando el visitante hace clic sobre la foto, que en la pantalla se presenta de manera semejante a la que en tiempos de los procesos analógicos se denominaba *hoja de contacto*, pero aparece como imagen en negativo, también a la usanza de los medios fisicoquímicos. Esta anolo-



Figura 3. *El revelar la imagen*. Tomado de [www.transeuntesmedellin.com](http://www.transeuntesmedellin.com)

gía se desarrolla cuando al hacer clic sobre la imagen, ella se revela en positivo y en formato ampliado, tipo postal; otro de los actos de participación.

La aparición en negativo invoca, por un lado, la recuperación de un momento determinante de los procesos fotográficos analógicos, del sistema negativo/positivo; y por otro, da cuenta del encuentro del material original, que se produjo en dicha materialidad, en negativo, en rollos de película en formato de 35mm en blanco y negro almacenadas en latas de gran metraje. Esta característica es una de las que más valor le otorga al archivo (la existencia material de los negativos). Y está claro que esa misma condición, la del uso de película negativa en grandes metrajes, la que se utilizaba para el rodaje y la copia de películas de cine, fue la que le dio el nombre a la práctica del *foto\_cine*. Un recurso optado fundamentalmente por

reducción en costos y que, sumado a los demás, condujo a que la fotocinería se convirtiera en una actividad comercial exitosa.

Un tercer clic amplía la foto a un tamaño de gran formato, incluso para superar los márgenes de la pantalla. De este modo, el visitante tiene la posibilidad de hacer un recorrido por los detalles, de los sujetos y del espacio. Como dato importante, a cada una de las fotografías se le asignó un código impreso como marca de agua en uno de sus bordes. De esta manera, al igual que hicieran los fotocineros cuando, en el momento de la toma, le entregaban en mano el recibo con el código que le servía de identificación para la localización de la foto, en el archivo en línea, el consecutivo cumple la función de garantizar también su ubicación, una condición necesaria para los sucesivos episodios de interacción.



Figura 4. *Ampliación de la imagen.* Tomado de [www.transeuntesmedellin.com](http://www.transeuntesmedellin.com)

Los demás componentes de la página web suman nuevas capas de información. Una corresponde al vínculo denominado “El proyecto”, en el cual se consignó una reseña teórica e histórica sobre el fenómeno del fotocine. Esta sección además presenta las coordenadas metodológicas de lo que en propiedad es un proyecto de investigación-creación de largo aliento. El otro vínculo, recoge lo que justamente le da nombre al proyecto, las “historias mínimas”. Y, a partir de aquí se desatan los relatos, el acto de participación para el cual se diseñó toda la estrategia en esta versión del proyecto.

### **La Búsqueda por la Sonoridad: Los Relatos a Viva Voz**

En las redes sociales se publicó una invitación a participar en el proyecto, para lo cual se diseñó el siguiente formato:

Como respuesta, en principio obtuvimos comentarios breves por escrito para describir las fotos, descripciones tales como: “Mujer trabajadora, viuda, madre de 8 hijos”, “ese señor es mi tío”, entre otros. Para el fomentar la participación usamos metodologías de comunicación basadas en la creación de *hashtags* y el uso de leyendas con texto de invitación y así mismo el direccionamiento de la participación del público por mensaje grabado o escrito.



Figura 5. *Redes sociales del proyecto Transeúntes Medellín.*

Las reseñas que nos dieron pie para entrar en comunicación con los transeúntes o con aquellos que los identificaron. De esta manera, las descripciones se transformaron en las historias mínimas que oímos y tradujimos a texto. También recibimos buena parte de ellas en grabaciones de viva voz de los propios protagonistas. Así, se entrelazó una potente capa, en formato de narración —sonora—,

**"¿Conoces a estas personas? ¡Cuéntanos!  
Participa de este proyecto artístico sobre las memorias de Medellín.  
#transeuntesmedellin #historiasminimas #transeuntismundi #grabatuhistoria #archivofotografico #medellin"**

Figura 6. *Invitación en redes sociales del proyecto Transeúntes Medellín.*

a una imagen —fotográfica— que empezó siendo anónima, pero que en versión de *historia mínima* se transformó en el relato del episodio de una vida singular, de un transeúnte específico. Es necesario recalcar que para lograrlo las redes sociales fueron determinantes, ya que nos permitieron entrar en contacto directo con los participantes, primero de forma virtual y luego nos dieron la posibilidad de reunirnos con ellos y en el encuentro contar sus propias historias a viva voz.

El encuentro entre la fotografía y la narrativa con la sonoridad se configuró como una estrategia composicional transmedial para articular, en la conjunción de sus recursos, la dimensión poética del proyecto. Al darle voz a las fotografías, los personajes y sus historias mínimas resonaron en los otros, una performance que suscitó la aparición de un recurso de inmersión de mayor calado; así se hizo presente el medio de la realidad virtual.

## **El Estudio en las Calles: Las Grabaciones**

Para dar cuenta de la secuencia de las interacciones y de las identificaciones, a través de las redes sociales se programaron algunos encuentros y en ellos se invitó a la realización de las grabaciones de los relatos. Estos encuentros se citaron en los mismos lugares donde las fotos fueron tomadas originalmente en la ciudad de Medellín. Una elipsis temporal que traslada las narrativas al espacio de la memoria —de la ciudad y de sus habitantes— y la convierte en una narrativa también transeúnte.





Figura 7. Grabaciones de campo

Ya se mencionó que, entre los recursos de interacción de la última versión de la obra, se sumó por apropiación un dispositivo composicional de composición concebido para desatar una nueva forma de participación: la captura a través de las tecnologías 360 en imagen y sonido para la realidad virtual. Estas mediaciones permitieron realizar un ejercicio de registro de la experiencia y, así

mismo, generar un nuevo escenario de inmersión y performatividad de la obra. En este punto la relación entre las propuestas Transeúntes Medellín y Transeúntis Mundi (Borges & Vélez, 2019) confluyeron en un propósito común: dislocar la temporalidad e invitar a los transeúntes a participar en una experiencia inmersiva e interactiva también singular (Borges & Vélez, 2020).

### La Obra de Realidad Virtual

Las experiencias y las metodologías que ya habían sido probadas en el Proyecto Transeúntis Mundi dieron pie a un ejercicio de experimentación en el cual se diseñó y se puso en operación una deriva (desde la perspectiva de la Internacional Situacionista), pero traducida a la mediación de la realidad virtual, guiada por los protagonistas de las narraciones y que le dio voz e imagen a la narración de *las historias mínimas*.

La operatividad fue diseñada de la siguiente manera: luego que el participante se apertrecha con el *headset* de realidad virtual, la pantalla de inicio le permite escoger su rumbo. La trayectoria se define al seleccionar con el puntero los puntos geográficos de acceso. Una antesala de fotos le abre camino en dirección al mapa. La aparición de las imágenes se revela de forma aleatoria cada vez que el participante decide retornar al mapa de ingreso, otra vez, dando aparición al azar reinante.

En la performatividad de la obra la navegación es guiada procurando una aproximación intuitiva. A partir del “aterrizaje” en el mapamundi, se localiza a Colombia y enseguida a Medellín. Este conjunto de clics desemboca en un mapa histórico de la ciudad en el que aparecen las fotos elegidas y los puntos geográficos donde las fotos fueron originalmente tomadas. Para esta versión de la obra, cuatro de las fotos identificadas por el público de las redes sociales fueron elegidas para formar parte de la narrativa disponible en la navegación. La secuencia o



Figura 8. Proyecto *Transeuntis Mundi*. Menú inicial de la obra de RV



Figura 9. Mapa de localización en la secuencia de navegación.



Figura 10. Relato a viva voz.

duración dependen enteramente de los deseos del navegante. De esta manera, el participante es transportado (Borges 2022)<sup>4</sup> al lugar histórico y actual de la foto y, en el momento del arribo, una voz local empieza a narrar una historia, una *historia mínima*.

La tecnología 360 para imagen y el sonido ambisónico permiten que la sonoridad de la voz se espacialice, invitando al participante a recorrer el espacio, ya que el sonido podría venir de atrás o de un lado, de ese modo el relator se hace presente, próximo, a la altura de la mirada; los sonidos e imágenes de la ciudad se convierten en el marco de referencia por detrás del relato, de la persona, de las *historias mínimas*.

Las escenas varían entre los 2 y los 13 minutos de duración y configuran en su conjunto un paisaje sonoro y visual que permite la inmersión total en un entorno de realidad virtual. De este modo, el participante es transportado a las calles del centro de Medellín, en un encuentro que le permite conocer más de la foto, de la ciudad y de los transeúntes. Las voces son la guía. Voces del lugar, con sus acentos, giros, timbres, silencios, formas de narración, de las personas que protagonizaron las propias historias. Tales características le dan especificidad a la más lábil y al mismo tiempo la más singular de las huellas humanas, la voz. Aquella y aquellas que, a pesar de visualizar las imágenes de sus rostros, difícilmente podríamos siquiera imaginar.

<sup>4</sup> Referencia de la tesis doctoral "Transeuntis Mundi: a nomadic creative practice" por Cándida Borges. La tesis será publicada en 2022 por la Universidad de Plymouth, Inglaterra.

Gracias al poder inmersivo de la realidad virtual y de la espacialización sonora, el público participante tiene ocasión de adentrarse en el relato desde la ubicación geográfica que en otro tiempo se produjo y fue testigo de la captura fotocinera, una experiencia del todo singular. Una nueva elipsis temporal que finalmente le suma una capa de presente cada vez que el participante hace clic en la foto o se dispone para la interacción en el escenario de la realidad virtual; lugares y momentos en tiempo presente que necesariamente acontecen en un espacio y lugar también singulares.

## Conclusiones

El Proyecto Transeúntes Medellín, que inició su andadura en 2005 con el encuentro del archivo fotográfico, ha pasado por distintas etapas. En este trayecto se ha concebido y puesto en operación distintas formas de narrativa, todas ellas sustentadas en la que hemos denominado *Las Historias Mínimas*.

La búsqueda de la sonoridad, de las sonoridades del anónimo transeúnte, condujo a la obra a desarrollar un proceso de investigación-creación transmedial, juntando los elementos compositivos de la imagen, el sonido y la narrativa. Tales elementos fueron conducidos a capturar los relatos a viva voz de quienes protagonizaron las historias (los acentos, los timbres, las concepciones de mundo combinados con el rumor de la ciudad). Una forma de composición y de creación artística que condujo a tornar el público en protagonista de una obra histórica y artística. Por eso mismo, el empleo de las mediaciones del audiovisual en 360 y sonido ambisónico, y que condujeron al uso de las tecnologías de la realidad virtual, se usaron por apropiación, permitiendo convertir al espectador en el participante en una experiencia de total inmersión. Esta suma de recursos se combinó con una aplicación que permite la interactividad de cada uno de los participantes al decidir su trayectoria, duración y secuencia narrativa.

## Referencias

Antonioni, M. (1966). *Deseo de una mañana de verano (Blow-Up)*. [Film] Productora Bridge Films. Inglaterra-Italia.

Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (Trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Paidós comunicación. Barcelona.

Borges, C. & Vélez, G. (2020a) The Transeuntis Mundi Project: An Immersion into Human Cultural Heritage. En *Conference Proceedings: DRHA 2019 Radical Immersions*. ISBN: PB: 9780900822124.

Borges, C. & Vélez, G. (2020b) Transeuntis Mundi: An Installation about Migration and Human Legacy. *Frameless*, 2(1) 13. Disponible en: <https://scholarworks.rit.edu/frameless/vol2/iss1/13>

Borges, C. & Vélez, G. (2019). Transeuntis Mundi Project [Artistic Project]. Disponible en: [www.transeuntesmundi.com](http://www.transeuntesmundi.com). Artistic Project

Cortázar, J. (1959). Las babas del diablo. En *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana. Argentina.

Dubois, P. (1986). El Acto Fotográfico: de la Representación a la Recepción. Trad. Graziella Baravalle. Paidós Comunicación. Barcelona.

Vélez, G. & Borges, C. (2020). Transeúntes Medellín. [www.transeuntesmedellin.com](http://www.transeuntesmedellin.com). Artistic Project

Vélez, G. (2009). Las historias mínimas del anónimo transeúnte. Breve reseña de un episodio urbano (Título original: The minimal stories of the anonymous passerby. Brief review of an urban episode). *Co-herencia Magazine*. 6(11). pp. 149-164. Medellín, Colombia. ISSN 1794-5887.

Vélez, G. (2006). *La Fotografía Como Dispositivo Mágico*. Universidad de Medellín. Medellín.

Vélez, G. (2003) *Transeuntes Medellín*. [Artwork]. Medellín, Colombia.

*Sacerdotisa 1* de Pilar Domingo 2019, eletrografia, pintura, dibujo, colaje, Rio de Janeiro – Brasil





## Guía para los Autores

### I. DEL CARÁCTER Y LOS OBJETIVOS DE LA REVISTA:

A partir del año 2014, la revista *Corpo-grafías* se constituye en un medio de circulación y socialización de estudios críticos sobre y desde los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades, producidos por comunidades especializadas en los campos plurales de las artes, las culturas y las ciencias sociales, humanas y pedagógicas. Desde una perspectiva crítica y relacional, la revista facilita procesos de producción y reconocimiento colectivo de reflexiones, discursos, prácticas, poéticas y prosaicas que tratan la condición política de la existencia, con miras a la consolidación de redes académicas en el ámbito nacional e internacional, cuyos resultados de investigación y creación contribuyan a modos más equilibrados del con-vivir. La revista *Corpo-grafías* publica artículos inéditos resultado de la actividad investigativa, académica y creativa nacional e internacional de las comunidades del campo de las artes, con una periodicidad anual.

### II. DE LAS SECCIONES QUE COMPONEN LA REVISTA:

**Editorial.** Es escrita por el/la editor/a, editores/as invitados/as o por uno o varios miembros del comité editorial, del comité científico o del comité de Línea de Investigación.

**Sección central.** Está constituida por los artículos que, desde perspectivas inter y transdisciplinarias, abordan ejes temáticos de interés relacionados con el campo de indagación de la revista: los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades. Dichos artículos se organizan coherentemente según énfasis temáticos en cada número, a partir de los géneros de: artículo

de investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica; artículo de reflexión; artículo de revisión; artículo corto; reporte de caso; revisión de tema; carta al editor; traducción autorizada; documento de reflexión no derivado de investigación; reseña bibliográfica, entre otros.

**Sección gráfica transversal.** Esta sección publica procesos de creación gráfica y visual de autores/as cuyos ejes temáticos creativos contribuyan a enriquecer significados y significaciones de los artículos que constituyen la revista en cada número específico.

### III. DE LOS TIPOS DE DOCUMENTOS ACEPTADOS:

Los artículos seleccionados deben ser inéditos y estar vinculados a procesos de investigación o investigación-creación, terminados o en curso; en consecuencia, deben poseer coherencia conceptual y profundidad en el tratamiento de un campo de indagación y claridad metodológica. Formalmente, los artículos deben estar escritos en un estilo claro, ágil y estructurado, según el género que caracterice al autor/a y al texto.

### IV. DE LOS ÉNFASIS TEMÁTICOS Y LA CONVOCATORIA PARA PRESENTAR ARTÍCULOS:

*Corpo-grafías* es una revista cuya estructura está sujeta a los énfasis temáticos emergentes en cada número, alrededor del campo general de indagación sobre los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades, y abiertos a las contingencias históricas y contextuales que acompaña la publicación de cada número. Para tal fin, las convocatorias anuales se publican con la suficiente anticipación, con corte a 15 de agosto del año correspondiente. El número anual de la revista se publica durante el primer semestre del año subsiguiente al cierre de la convocatoria. Podrán presentarse los siguientes tipos de artículos:

**Artículo de investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica.** Presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación. La estructura textual generalmente utilizada consta de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

**Artículo de reflexión.** Expone los resultados de una investigación y/o creación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica de autor/a, acerca de un tema específico y recurriendo a fuentes originales.

**Artículo de revisión.** Documento resultado de una investigación en el que se analizan, sistematizan e integran los resultados de las investigaciones publicadas o no publicadas, acerca de un campo del arte, la cultura, la ciencia o la tecnología, y que busca dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

**Artículo corto.** Documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales, de una investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

**Reporte de caso.** Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular, con el fin de dar a conocer las experiencias metodológicas, rutas de indagación e instrumentos aplicados en un caso específico. Incluye una revisión sistemática y comentada de la literatura sobre casos análogos.

**Revisión de tema.** Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

**Carta al editor.** Posiciones críticas, analíticas o interpretativas ante los documentos publicados en la revista que, a juicio del comité editorial, constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad académica de referencia.

**Traducción.** Traducciones de textos clásicos o de actualidad, transcripciones de documentos históricos y/o de interés particular, en el campo temático de la revista.

**Documento de reflexión no derivado de investigación.**

**Reseña bibliográfica.** Se trata de un trabajo objetivo, sin comentarios ni opiniones personales, acerca del texto reseñado.

**Otras manifestaciones.** Producciones de estéticas artísticas, cotidianas y populares en relación con los énfasis y ejes temáticos de cada número.

#### V. DE LA FORMA DE PRESENTACIÓN DE LOS MANUSCRITOS:

Se recomienda presentar el manuscrito en formato Word o en un programa compatible; sin embargo, para aquellos que utilicen editores de texto de software libre, como Open Office, se aceptan estos formatos. Siempre los aportes vendrán en página tamaño carta, márgenes

superior e inferior de 2,5 cm y laterales de 3 cm, fuente Times New Roman de 12 puntos, interlineado de 1/5 y justificado. La extensión de los artículos no debe superar el límite de 7.000 palabras, incluyendo el título, el subtítulo, los resúmenes, las palabras claves, las notas de pie de página, la lista de referencias bibliográficas y los anexos. Los manuscritos que no se ajusten a las características descritas serán devueltos y el autor tendrá un plazo de quince (15) días para presentarlo de nuevo.

#### A. Elementos de los artículos:

Además del contenido central, los artículos deben tener los siguientes elementos:

- Título, que resuma en forma clara la idea principal del texto.
- Tipo de artículo (investigación, reflexión, revisión, etc., de acuerdo con el listado de tipos artículos aceptados).
- Nombres de autor/es/as, relacionados de acuerdo con las normas de citación.
- Vinculación institucional del autor/es/as, dirección postal, teléfonos y correos electrónicos (para todos los autores/as). Perfil biográfico y profesional del autor/es/as, con una extensión máxima de 150 palabras c/u.
- Resumen breve, suficientemente explicativo, sobre el contenido del artículo. No debe exceder las 150 palabras. Se sugiere incluir los siguientes componentes: pregunta o problema central, marco o perspectiva teórica, metodología, principales hallazgos, conclusiones y direcciones futuras de investigación.
- Palabras clave: mínimo tres y máximo de seis, ordenadas alfabéticamente, en español, inglés y portugués.
- Resumen en español, inglés y portugués.
- Lista completa de las referencias bibliográficas citadas en el texto.

El artículo solamente puede contener adicionalmente los siguientes elementos:

- Agradecimientos e información sobre la naturaleza del manuscrito.
- Referencias numeradas de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.

- Títulos y pies de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.
- Bibliografía adicional.

#### B. Presentación de material adicional:

Los gráficos y las tablas se insertan en el texto, debidamente numerados según su orden de presentación. Cada uno debe tener un título breve que indique claramente su contenido. La revista exige el envío, por separado, de los archivos originales de cuadros, gráficos o diagramas en Excel, Word, PowerPoint o cualquier otro programa. Las fotografías de obras de arte deben contener la ficha técnica y los créditos del fotógrafo y de la fuente correspondiente. En el caso de fotografías, planos, dibujos, imágenes o capturas de pantalla, deben ser enviados en formato vectorial (tif, .cdr, .eps, .svg, entre otros), con una resolución mínima de 300 dpi (puntos por pulgada). Todas las tablas, gráficas, cuadros o imágenes que se incluyan en los artículos deben ser autoexplicativos, claros y pertinentes. En caso de no ser un trabajo original del autor, es su responsabilidad obtener los permisos que se requieran para su publicación.

**C. Referencias:** El sistema de referenciación seguirá las normas internacionales del Manual de estilo de la American Psychological Association (APA), cuyos elementos generales presentamos a continuación.

**1. Citas en el texto:** Las citas dentro del texto se referencian indicando autor/es/as, fecha de publicación y página/s del original citado, de modo que el lector localice la fuente de información en la lista de referencias ubicada al final del artículo orden alfabético. Se deben tener en cuenta para ello las siguientes peculiaridades:

##### a. Cita en el texto de obra de un autor(a):

1. Mandoky (2006) planteó el concepto de estesis...
2. En un estudio reciente sobre el concepto de estesis se planteó (Mandoky, 2006)...
3. En 2006, Mandoky comparó el concepto de estesis con el de estética...

Cuando el apellido del autor/a forma parte de la redacción (ejemplo 1), se incluye solamente el año de la publicación entre paréntesis. En el ejemplo 2, el apellido y la fecha de publicación no forman parte de la redacción

del texto, por consiguiente ambos elementos se incluyen entre paréntesis, separados por una coma. Ejemplo 3, cuando la fecha y el apellido forman parte de la oración, no llevan paréntesis.

##### b. Cita en el texto de obra de varios autores/as:

1. Cuando un trabajo tiene dos autores/as, se deben citar ambos cada vez que la referencia ocurre en el texto.
2. Cuando un trabajo tiene tres, cuatro o cinco autores/as, se los cita a todos la primera vez que se da la referencia en el texto. En citas posteriores, solo se cita el/la primero/a autor/a, seguido de la expresión "et al." y el año de publicación. Primera vez cita en el texto: Mignolo, Marcos y Maldonado (2007) abordaron el problema de la colonialidad del ser... Siguiendo cita en el texto: Mignolo et al. (2007) concluyeron que...
3. Cuando una obra ha sido escrita por seis o más autores/as, se citan solamente el apellido del/la primer/a autor/a, seguido por la expresión "et al." y el año de publicación, desde la primera vez que aparece en el texto. En la lista de referencias, sin embargo, se reportan todos los apellidos.
4. Cuando se citan dos o más obras escritas por diferentes autores/as en una misma referencia, se escriben los apellidos y sus respectivos años de publicación, separados por punto y coma dentro de un mismo paréntesis. Varios investigadores (Muñoz, 1978; Walsh, 1986; Salcedo, 2004) concluyeron que...

##### c. Citas secundarias:

Cuando la cita corresponde a un autor citado por otro, se da el nombre del autor y la referencia de quien lo cita, así:

En efecto, un personaje cultivado y refinado como Humbert en *Lolita*, según su creador, puede llegar a ser "un miserable vano y cruel que se da la maña de parecer conmovedor" (Nabokov, citado en Rorty, 1991: 176).

##### 2. La lista biográfica:

Las obras que aparecen en las referencias bibliográficas deben coincidir con las que originaron las citas que aparecen en el texto y se utilizaron para llevar a cabo la investigación y preparación del trabajo. Los siguientes elementos se aplican en la preparación de fichas bibliográficas:

- La lista bibliográfica se titulará "Referencias".
- Al estar codificadas, todas las referencias bibliográficas deben ser explícitas al final del texto, ordenadas alfabéticamente por autor/a o editor/a, seguido de sus nombres de pila.



- Los títulos de libros se escriben en letras cursivas, así como el nombre de las revistas. Los capítulos de libros y artículos de revista van en letras redondas, sin comillas.

Burke, Edmund (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

Citro, Silvia; P. Aschieri y Y. Mennelli (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología*, 25 (42), pp. 103-128.

Heidegger, Martin (1994). *Construir, habitar, pensar*. En Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal.

#### a. Múltiples referencias del/la mismo/a autor/a o grupo de autores/as:

Se ordenan cronológicamente por año de publicación. Si este es el mismo, se diferencian y ordenan con las letras a, b, c, después del año. No se repite el nombre del/la autor/a o autores/as:

Baudelaire, Charles (1995a). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba. 158

\_\_\_ (1995b). *Mi corazón al desnudo*. Madrid: Visor.

\_\_\_ (1998). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.

#### b. Apellidos compuestos:

Se ordenan según el prefijo, que también debe figurar en la cita.

De Castro, Josué (1965). *Ensayos sobre el subdesarrollo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

#### c. Autor/a institucional:

Se ordena de acuerdo con la primera palabra significativa del nombre. Por ejemplo:

Unicef (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia), se ordena por la "U". Así mismo, si posee acrónimo o sigla, debe darse su nombre completo.

Unicef - Fondo de las Naciones Unidas para la infancia (2004). *Igualdad con dignidad: hacia nuevas formas de actuación con la niñez indígena en América Latina*. Ciudad de Panamá: Unicef.

#### d. Referencias con dos o más autores/as:

Mockus, Antanas y Jimmy Corzo (2003). *Cumplir para convivir*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bobbio, Norberto; Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (1998). *Diccionario de política*. México: Siglo XXI.

#### e. Referencias a libros en otros idiomas:

Cuando se cita una obra editada en una lengua extranjera, se conserva el idioma original en nombre del/la autor/a, título y editorial; los demás datos se consignan en español. Si existe una edición en español, se puede complementar la referencia.

Attali, Jacques (2002). *Les Juifs, le monde et l'argent. Histoire économique du peuple juif*. París: Fayard [Los judíos, el mundo y el dinero: historia económica del pueblo judío. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005].

#### f. Artículos publicados en compilaciones:

Castro-Gómez, Santiago (1993). *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro"*. En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

Laclau, Ernesto (2003). *Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas*.

En Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingencia, hegemonía, universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

#### g. Artículos publicados en periódicos:

García Villegas, Mauricio (2007). *La invención de la nacionalidad*. *El Tiempo*, 15 de mayo.

#### h. Artículos publicados en periódicos sin especificación del autor:

*El Espectador* (2006). *Una etnia de guerreros urbanos*. 13 y 19 de agosto.

#### i. Artículos publicados en revistas:

Rosenn, Keith (1985). *Brazil's Legal Culture: The Jeito Revisited*. *Florida International Law Journal*, 1 (1).

#### j. Materiales discográficos:

Orishas (2005). *El kilo* (CD). Madrid: EMI.

#### k. Fuentes electrónicas:

OEI - Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2002). *Informe del Sistema Nacional de Cultura, Colombia*. En línea: <http://www.oei.es/cultura2/Colombia/02.htm>

Los artículos impresos deben ser enviados a la Unidad de Investigación de la Facultad de Artes ASAB, carrera 13 No. 14-69, Bogotá, D.C. Teléfono 282-8220, ext. 105, o en medio digital por correo electrónico a la dirección: revista-corpografias@correo.udistrital.edu.co.

#### VI. DE LOS CRITERIOS Y PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS:

Todos los artículos serán sometidos a un proceso de arbitraje anónimo, a cargo de evaluadores nacionales o internacionales, quienes podrán formular sugerencias al autor. Las observaciones de los evaluadores y las del comité editorial de la revista deberán ser tenidas en cuenta por el autor, con el fin de realizar los ajustes requeridos. El comité editorial define la publicación de los artículos aprobados en el número correspondiente. El autor de un artículo puede sugerir dos posibles pares evaluadores; sin embargo, la decisión de designar o no a uno de ellos corresponde al comité editorial, que se reserva el derecho de introducir las modificaciones formales necesarias para adaptar el texto a las normas de la publicación. No se devolverán los originales ni se considerarán artículos incompletos o que no cumplan con las normas aquí establecidas.

#### VII. DE LAS POLÍTICAS DE ACCESO DE LA PUBLICACIÓN:

Corpo-grafías es una publicación académica de Acceso Abierto que apoya de manera decidida el libre intercambio de conocimientos para la investigación y la educación, mediante la autorización expresa de la reproducción, distribución y comunicación pública sin costo de los artículos que publica. Sin embargo, para el uso comercial, se exige la autorización expresa del editor. Con el fin de cumplir este objetivo, los artículos que se remitan para ser publicados en Corpo-grafías deberán cumplir con los siguientes parámetros:

- El autor otorgará a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a través de su Facultad de Artes ASAB, una licencia automática y limitada para la publicación en la revista Corpo-grafías y para incluir el artículo en índices y sistemas de búsqueda.
- El autor manifestará su consentimiento para que el artículo, al ser publicado en Corpo-grafías, sea registrado con la licencia Creative Commons "Atribución-No Comercial-SinDerivadas 2.5 de Colombia". Para leer el texto completo de la licencia, puede visitar [\[vecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/\]\(http://vecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/\) o enviar una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, EE.UU.](http://creati-</a></li>
</ul>
</div>
<div data-bbox=)



#### VIII. DE LA ACEPTACIÓN DE LAS CONDICIONES POR PARTE DE LOS AUTORES/AS:

El envío del artículo implica la aceptación de las condiciones expresadas en este documento.



## Author Guide

### I. OF THE CHARACTER AND OBJECTIVES OF THE JOURNAL

CORPOGRAFÍAS publishes unpublished articles in several languages, resulting from the research, academic and creative activity of the communities in the field of Art and other disciplines related to the study of the body in the national and international contexts, as a way of social intervention through the circulation of knowledge, know-how and artistic and cultural practices. CORPOGRAFÍAS is a publication that has an annual periodicity.

### II. OF THE SECTIONS THAT MAKE UP THE MAGAZINE

**Editorial:** It is written by the editor, by a guest, by one or more members of the Editorial Committee or the Scientific Committee of the magazine.

**Central Section:** Formed by articles that address issues surrounding Artistic Studies.

**Emerging expressions:** It is a space for young researchers and writers.

**Other textualities:** In this section are presented in a non-permanent way, the following types of items: short article, case report, letters to the editor, translation, reflection article not derived from research, book reviews and others.

**Visual Thinking:** relevant proposals from artists that are consistent with the issues of the magazine.

### III. TYPES OF DOCUMENTS ACCEPTED

Selected articles should be linked to ongoing or completed research. For this reason, they should exhibit conceptual coherence, depth in the treatment of a subject and be written in a clear, agile and structured style according to the nature of the text. It is understood that the articles presented by the authors are unpublished. CORPOGRAFÍAS, as a creative research journal in the field of Artistic Studies, performs its process of reviewing and publishing articles at no cost to the author. Any author, regardless of their nationality, can send their articles (see the typology of articles at the bottom) through the OJS system, to start the evaluation process. When this evaluation process is finished and in case of being approved (description of the evaluation at the bottom), the article will be published at no cost to the author.

### IV. OF THE PUBLIC CALL TO SUBMIT ARTICLES

CORPOGRAFÍAS has a permanent open call and makes three cuts during the year to select the approved articles for each issue. The following types of articles may be submitted:

**Artistic, scientific or technological research article.** It presents, in detail, the original results of research or research-creation projects. The generally used structure consists of four important aspects: introduction, methodology, results and conclusions.

**Reflection article.** It presents research or research-creation results from an analytical, interpretative or critical perspective of the author, on a specific topic, and resorting to original sources.

**Revision article.** It's a text resulting from research where the results of published or unpublished research are analyzed, systematized and integrated into art, artistic studies, science or technology, in order to account for advancements and developing trends. It is characterized by presenting a careful bibliographical review of at least 50 references.

Short article. A brief text presenting original preliminary or partial results of artistic, scientific or technological research, which usually require an early dissemination.

Case report. A text presenting the results of a study on a particular situation in order to make known the technical and methodological experiences considered in a specific case. It includes an annotated systematic review of the literature on similar cases.

Subject review. A text resulting from the critical review of the literature on a particular topic.

Letters to the editor. Critical, analytical or interpretative positions on the documents published in the journal, which in the opinion of the Editorial Committee constitute an important contribution to the discussion of the topic by the scientific community of reference.

Editorial. A text with insights on the thematic domain of the journal, written by the editor, a member of the Editorial Committee or a guest researcher.

Translation. Translations of classic or topical texts, transcripts of historical documents or of particular interest in the domain of publication of the journal.

Reflection article not derived from research or creation.

Book review. This is an objective work without personal comments or opinions about the text reviewed.

Other manifestations. Productions of artistic, everyday and popular aesthetics in relation to the emphasis and thematic axes of each issue.

## V. OF THE WAY OF SUBMITTING THE MANUSCRIPTS

It is essential to keep in mind that a manuscript that does not conform to these characteristics will be returned and the author will have a period of fifteen (15) days to submit it again. The manuscript must be presented in a file compatible with Word, formatted for a letter-sized page (21.59 cm x 27.54 cm), with moderate character margins, Times New Roman font size 12 points, single space, without spacing between paragraphs and with justification.

Articles should not exceed 7,000 words, including title, subheadings, abstract, keywords, footnotes, list of references and attachments.

## A. Items of the articles

In addition to the core content, articles should have the following elements:

- Title, clearly summarizing the main idea of the text.
- Type of article (research, reflection, revision, etc., according to the list of accepted articles)
- Name(s) of the author(s) of the work, normalized according to citation form.
- Institutional Link, postal address, phone and e-mails (for all authors).
- Institutional Link of the author(s); postal address, telephone numbers and e-mails (for all authors).
- Abstract, brief but sufficiently explicit on the content of the article. The abstract should not exceed 150 words. It is suggested to include the central question or problem, the theoretical framework or perspective, methodology, main findings, conclusions and future directions of research.
- Keywords: a minimum of three and maximum of six, arranged alphabetically.
- English abstract.
- Keywords in English.
- References, presented in a comprehensive list.
- In addition to those listed above, the article may only contain the following elements:
  - Acknowledgments and information on the nature of the manuscript.
  - Numbered references of graphs, tables, charts or images.
  - Titles and captions for graphs, tables, charts or images.

## B. Presentation of additional material

The graphs and tables are inserted in the text, duly numbered according to their order of presentation. Each one must have a brief title that clearly indicates its content. The journal requires the separate delivery of the original files of charts, graphs or diagrams in Excel, Word, PowerPoint or any other program; photographs of wor-

ks of art must contain the technical file and the credits of the corresponding photographer and source. In the case of photographs, blueprints, drawings, images or screenshots, the file must be sent in vector format (TIF, CDR, EPS, SVG or others) with a minimum resolution of 300 dpi (dots per inch). All tables, graphs, charts or images that are included in the articles must be self-explanatory, clear and relevant. In case they are not the original work of the author, it is their responsibility to obtain the permits that are required for publication.

### C. References

At the end of the work, a list must be included that follows the international standards of the update to the sixth edition of the American Psychological Association (APA) Style Manual.

## VI. WHERE TO SEND THE ARTICLES

The articles can be sent in printed form to the Office of the Doctoral Project in Artistic Studies, Faculty of Arts ASAB, Carrera 13 No. 14-69, Bogotá. DC (telephone 3239300 Ext. 6641-6624); in digital format by email: [revis-tacorpografias@gmail.com](mailto:revis-tacorpografias@gmail.com) or subscribing as an author on the website of the magazine.

The originals will not be returned nor incomplete articles or those that do not fulfill the norms established here will be considered.

## VII. OF THE CRITERIA AND EVALUATION PROCEDURES OF THE ARTICLES

All articles will be submitted to an anonymous arbitration process, carried out by national or foreign evaluators who will be able to make suggestions to the author. The observations of the reviewers and those of the Editorial Committee of the journal should be taken into account by the author in order to make the necessary adjustments. The Editorial Committee decides the publication of the approved articles in the corresponding number. The author of an article may suggest two possible evaluation pairs; however, the decision whether or not to

appoint one of them falls to the Editorial Committee. The Editorial Committee reserves the right to introduce the formal changes necessary to adapt the text to publication standards.

## VIII. OF THE PUBLICATION'S ACCESS POLICY

CORPOGRAFIAS is an academic publication, inspired by the ideas of Open Access and by the express authorization of reproduction, distribution and public communication without cost of all articles published; it strongly supports the free exchange of knowledge for research and education. However, for the commercial use of the site where the magazines are housed, of their elements or those of the articles, the express authorization of the publisher is required.

In order to meet this objective, articles submitted for publication in CORPOGRAFIAS must comply with the following parameters:

- The author will grant to the Francisco José de Caldas District University, through its ASAB Arts Faculty, an automatic and limited license for publication in the CORPOGRAFIAS journal, and to include the article in indexes and search systems.
- The author will express her consent for the article, when published in CORPOGRAFIAS, to be licensed under the Creative Commons, Attribution-Non Commercial-No derivatives 4.0 International license. (To read the full text of the license, you can visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send

an application letter to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA). The previous license guarantees the author the recognition of the credits for her work and authorship. CORPOGRAFIAS does not alter, transform or generate a work from the article. In addition, CORPOGRAFIAS guarantees the authors that it will not use their article for commercial purposes.

## IX. NOTICE OF COPYRIGHT / A

The journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International. See: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>

## X. POLICY ON PLAGIARISM

CORPOGRAFIAS presents guidelines on good practices for scientific publication as a framework for the development and implementation of its own policies and ethics system in publishing. The Editors of CORPOGRAFIAS select the reviewers under guidelines of impartiality and professionalism, so that fair evaluations can be assured, and they guarantee the authors that the appropriate reviewers are selected for reviews of their works, and readers can rely on the peer review process.

The Editors of CORPOGRAFIAS are aware of the work required for making firm decisions and creating solid publishing processes designed to manage their interests and foster an efficient and sustainable publication system that will benefit academic institutions, publishers, journals, authors, funders of research and readers. Good practices in scientific publishing do not develop spontaneously but are consciously established and actively promoted.

### Responsibilities of the authors of the works

All the authors that are reflected in the work must have contributed actively therein. CORPOGRAFIAS provides the authors with clear instructions explaining the concepts of academic authorship, specifying that the contributions should be distinct. The editors of CORPOGRAFIAS ask for a declaration from the authors that they fulfill the criteria of the magazine in relation to the authorship. In case of a conflict in the authorship of a published work, the Editors of CORPOGRAFIAS will contact the author who claims its authorship to establish the veracity of the case. If the Editors consider it appropriate, tempo-

rary access will be closed to the article in question, until a final decision is made.

The documents to be published, should not have been published before

CORPOGRAFIAS will consider only those works that have not been published before in another publishing house and in any format. In this sense, it is considered that the scientific literature can be biased by a redundant publication, with important consequences.

CORPOGRAFIAS asks from the authors a statement that the work submitted, especially in its essential content, has not been published before, and is not being considered for publication in other magazines.

The Editors of CORPOGRAFIAS have the right to demand an original work and question the authors about whether opinion articles (e.g., editorials, letters, non-systematic reviews) have been published before.

Promote the integrity of research

Research misconduct

If the Editors of CORPOGRAFIAS suspect misconduct in research carried out on a work (for example, data generation, falsification or plagiarism), they will consult the authors of the work on the procedure developed for the research and they should provide whatever information is requested.

Peer review can sometimes detect evidence of research misconduct, in which case reviewers will raise their doubts and, if confirmed, they will be considered as serious misconduct (e.g., data manufacturing, counterfeiting, manipulation of inappropriate images or plagiarism). However, in any case, the authors have the right to respond to these allegations and to show that the research has been carried out with diligence and speed.

The protection of the rights of research participants / subjects

The Editors of CORPOGRAFIAS work to create publishing policies that promote ethical practices and responsible research. Guarantees will be sought that the studies have been approved by the relevant agencies. If the research has been done with data obtained from people, the resulting works must be accompanied by a declaration of their consent. The Editors reserve the right to reject the work if there is any doubt as to whether proper procedures have been followed.

Respect for cultures and heritage

The Editors of CORPOGRAFIAS express their sensitivity when it comes to publishing images of objects that could have cultural significance or involve a crime.

Inform readers about research and publication of misconduct

Editors will warn readers if ethical violations have occurred. In these cases, CORPOGRAFIAS will publish the appropriate corrections when these errors can affect the interpretation of the data and the information, whatever the cause of the error. Similarly, CORPOGRAFIAS will publish a rectification statement if it has been proven that the work may be fraudulent, or if the Editors have well-founded suspicions that the research was developed under misconduct. In this case, the journal will publish the correction as an errata or a rectification that will include the words "Errata" or "Rectification", which will appear published in a numbered page and in the index of contents of the journal. The rectification will allow the reader to identify and understand the correction in the context of the errors made, or it will explain why the article was corrected, or the Editor's concerns about the content of the article, and it will be linked electronically with the original electronic publication.

## XI. PRIVACY STATEMENT

The names and e-mail addresses entered in this journal will be used exclusively for the purposes established herein and will not be provided to third parties or for other purposes.



## XII. OF THE ACCEPTANCE OF CONDITIONS BY THE AUTHORS

The sending of the article implies the acceptance of the conditions expressed in this document.

## Comité de árbitros

### **Fabrice Corrons**

Profesor titular de estudios catalanes e hispánicos de la Université de Toulouse-Jean Jaurès (Francia). Miembro del grupo LLA-CREATIS, investiga sobre las prácticas escénicas actuales. Forma parte de RIITLE, la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos coordinada por la Universitat Autònoma de Barcelona y la Universidad Distrital de Bogotá, y de TransMigrARTS, programa europeo de investigación aplicada sobre artes escénicas y migraciones.

### **Raimundo Villalba Labrador**

Artista, docente e investigador. Doctor en Artes y ciencias del arte de la Universidad de Toulouse II Jean Jaurès y Doctor en Educación en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Su producción académica está centrada en la indagación del cuerpo del docente a partir de relatos narrados por los sujetos que encarnan la profesión. Con este objetivo, ha propuesto el corporrelato como una metodología de investigación-creación narrativa para recuperar las experiencias vividas a través de la configuración de la trama narrativa. Actualmente es docente de la Secretaría de Educación Distrital y miembro activo del grupo de investigación Lenguaje, Cultura e Identidad de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

### **Diana González Martín**

Profesora Titular en la Universidad de Aarhus (Dinamarca). Doctora en Artes Escénicas (Universidad Autónoma de Barcelona e Institut del Teatre). Actualmente integrante del proyecto TransMigrARTS, financiado por la Unión Europea (2020-2024). Su investigación se centra en cómo las personas interactuamos con las artes, literatura y artes performativas, y qué sucede en esta interacción. Entre sus publicaciones se encuentra la monografía *Emancipación, plenitud y memoria. Modos de percepción y acción a través del arte* (Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015); y los artículos "La relación entre la natu-

raleza no humana y humana como relato para la paz en Colombia en *El año del sol negro* de Daniel Ferreira." *A Contracorriente*, aceptado; junto con Hans Lauge Hansen y Agustín Parra, "A Case for Agonistic Peacebuilding in Colombia" *Third World Quarterly* (2021) 43(6): 1270-1287, "Going to the Theatre and Feeling Agonistic: Exploring Modes of Remembrance in Spanish Audiences" *Hispanic Research Journal* (2020) 21 (2): 159-175.

### **Nina Jambrina**

Doctora en Artes Escénicas de la Universidad Toulouse II Jean Jaurès, trabaja como ingeniera de investigación en la plataforma CRISO (Creación e Innovación Social) del laboratorio LLA CREATIS. Su investigación personal se centra en la dramaturgia contemporánea, el teatro político y los teatros latinoamericanos. También se interesa por cuestiones relacionadas con la investigación-creación, la traducción teatral, las aplicaciones sociales de las artes y la relación entre la ética y las artes. Da clases en los departamentos de Arte y Comunicaciones y de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad Toulouse II.

### **Tatiana Carrero**

Doctora en desarrollo local y cooperación al desarrollo (distinción cum laude), magister en cooperación al desarrollo y trabajadora social de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del grupo de investigación Crisálida y del proyecto táctico Marfil de Filosofía para/con niños en la Corporación Universitaria Minuto de Dios de Colombia. Miembro del grupo de investigación en salud mental de la facultad nacional de salud pública de la Universidad de Antioquia. Investigadora junior reconocida y par evaluadora, reconocida por Minciencias. Alta experiencia en el desarrollo de proyectos de investigación sobre el impacto psicosocial del conflicto armado colombiano en los niños y niñas, socializando resultados de investigaciones en congresos nacionales e internacionales y en revistas científicas. Desarrollo de conteni-



dos impresos como cartillas, capítulos de libro y otras producciones de apropiación social del conocimiento en temáticas como infancias, derechos de los niños y las niñas, impactos sociales, entre otros. Par evaluadora en la RedColsi y jurado de tesis de pregrado y posgrado. Directora/ tutora de tesis de pregrado y maestría. Consultora, investigadora y evaluadora de políticas públicas, infancia, resiliencia, juego, psicosocial. V premio a la investigación en resiliencia “Monica García- Renedo” 2022.

### **Roberto Carlos Gómez Zúñiga**

Músico percusionista, Doctor en Estudios Musicales de la Escuela Nacional de Música de Villeurbanee, Magister en interpretación musical con énfasis en percusión y Licenciado en música con énfasis en Percusión de la Universidad del Valle. Profesor asociado de la Universidad de Antioquia, coordinador del área de percusión desde 2007 e integrante del equipo La Paz es una Obra de Arte de la Facultad de arte Universidad de Antioquia.

### **Paola Ospina Florido**

Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas Universidad Nacional de Colombia con tesis meritoria en el año 2011. Maestra en Artes escénicas con énfasis en actuación egresada de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Actualmente candidata a Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de las Artes UNA Buenos Aires Argentina, en la línea de investigación procesos constitutivos, compositivos y de experimentación artística. Artista interdisciplinar en las artes escénicas, creadora de Red 7, colectivo interdisciplinar en colaboración. Su práctica se desarrolla en la intersección del movimiento, el teatro, la performance, y las artes visuales, generando una fusión de los espacios en los que el cuerpo, como un aparato artístico y crítico, se puede manifestar. Este enfoque fundamentalmente interdisciplinario se refleja en su formación artística y académica.

### **Margarita María Uribe Viveros**

Doctora en Teoría de la literatura y literatura comparada -Estudios culturales, de la Universidad Autónoma de Barcelona; magister en Estética e Historiadora, de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de carrera de la Facultad de Ciencias Sociales de la Institución Universitaria de Envigado. Investigadora de la línea Estudios Éticos, Estéticos y de Lenguaje del grupo de investigación en Psicología Aplicada y Sociedad (PAYS) de la Institución Universitaria de Envigado. Líneas de interés: cuerpo y cuerpo en movimiento; narrativa, afectos y emociones; pedagogía, mediaciones y cuerpos en el aula; procesos creativos; lectura, escritura y democracia.

### **Diego Prieto Olivares**

Internacionalista de la Universidad San Buenaventura de Bogotá y Magíster en Estudios americanos de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. Doctorando en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos y miembro del laboratorio LLA Créatis de la Universidad de Toulouse, participa activamente del proyecto TransMigrARTS (Transformar las artes por la migración), dónde desarrolla una investigación-creación en torno a la incidencia de talleres artísticos sobre la población migrante, la escritura creativa y la comunidad LGBTIQ+. Ha desarrollado igualmente investigaciones en torno al análisis de la memoria histórica, el conflicto armado colombiano y los procesos de justicia transicional, y ha participado como actor de la compañía Les anachroniques (Grupo universitario Barracrónicas) de Toulouse.

### **Candice Didonet**

Artista e investigadora del cuerpo. Profesora adjunta del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Paraíba. João Pessoa, Brasil. Tiene maestría en Danza por la Universidad Federal de Bahía y pregrado en Comunicación de las Artes del Cuerpo por la PUC/ São Paulo. Estudiante del Doctorado en Estudios Artísti-

cos e integrante de la Línea Estudios Críticos de las Corporalidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. Colombia.

### **Giovanni Covelli Meek**

Doctor en Estudios Teatrales y Cinematográficos de la Universidad de Bolonia. Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Se ha desempeñado como docente, investigador y creador en diferentes instituciones priorizando como campos de indagación las corporeidades, la educación artística, las artes performativas, las teatralidades aplicadas con enfoque social, la investigación artística y la Investigación · Creación / Formación.

### **Darlyn Guerrero**

Magister en Estudios Artísticos y asistente en la Unidad de investigación de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas. Comunicadora Social y Periodista de la Corporación Universitaria Minuto de Dios Uniminuto. Realizadora e investigadora audiovisual Nominada a los Premios India Catalina de 2011. Productora del documental "Árbol de vida" y creadora de la serie para televisión "¿Quiénes somos?" del canal Zoom. Participante del taller "Realización de Documentales" en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, y del seminario de Cine Documental con Patricio Guzmán. Líder de investigación en "Educomunicación Creativa" y asistente en el libro "En Medio de La Memoria". Promotora cultural y de lectura regional de la Biblioteca Nacional de Colombia, la OEI, la Biblioteca Marichuela. Coordinadora de cuatro diplomados en Investigación y realización Productos Cinematográficos y Audiovisuales" de "Proimágenes Colombia" y Uniminuto.

### **Clara Inés Carreño Manosalva**

Docente Universidad de La Salle, Bogotá. Doctora en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Magister en Desarrollo Social y Educativo de la Universidad Pedagógica Nacional y Antropóloga de la Univer-

sidad Nacional de Colombia. Activista por los derechos de las niñas, los niños y las mujeres y contra todas las formas de injusticias, opresiones y violencias ejercidas contra las personas y la vida.

### **Sandra Cecilia Suárez García**

Docente de Educación Artística en el Instituto Técnico Industrial Laureano Gómez Colegio Distrital. Licenciada en Ciencias de la Educación, Normalista, Especialista en Arte y Folclor, y en Gerencia Educativa. Magíster en Desarrollo Educativo y Social, Maestra de Educación Artística, y a la fecha, estudiante del Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Maestra, investigadora y creadora de prácticas de performance que trabaja con niñas, niños y adolescentes desde el año 1999 en contextos escolares oficiales de la ciudad de Bogotá. A raíz del interés hacia la acción performativa como camino de reparación frente a experiencias de maltrato en la infancia, desarrolla una experiencia performática basada en el movimiento que, en los contextos escolares y en su propia experiencia, ha resultado en una vía para reparar vulnerabilidades.

