



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educación por el cambio

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado *Nociones de cuerpo en la violencia. Aproximación al concepto de cuerpo en la violencia en la obra "Kilele, una epopeya artesanal" de Teatro Varasanta*, presentado en la modalidad de monografía por la estudiante Denis Lizeth Martínez Sierra (C.C. 53021248 – Código 2006277014), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

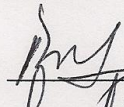
El tema seleccionado y la fuerte vinculación
de la estudiante con el mismo.

La investigación realizada y la construcción
de una propuesta teórico-pedagógica y artística
alrededor de las nociones de cuerpo, símbolo
y violencia.

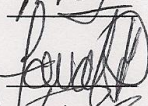
La sustentación realizada.

En Bogotá, a los dos (2) días del mes de septiembre de dos mil trece (2013).

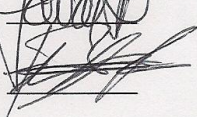
Jurado Pedro Morales

Calificación: 4.5 Firma: 

Jurado Javier A. Delgadillo

Calificación: 4.6 Firma: 

Director Edwin Acero

Calificación: 5.0 Firma: 

Calificación final (Promedio de los tres): 4.7

**NOCIONES DE CUERPO EN LA VIOLENCIA. APROXIMACIÓN AL
CONCEPTO DE CUERPO EN LA VIOLENCIA EN LA OBRA
“KILELE UNA EPOPEYA ARTESANAL” DE TEATRO VARASANTA**

Proyecto para optar por el título de:

LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS

DENIS LIZETH MARTÍNEZ SIERRA

Código: 2006277014

Director:

Edwin Acero Robayo

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá, 2013


AGRADECIMIENTOS

A Laura, mi madre, pues sin su apoyo no hubiese cumplido esta meta. A Linda Rodríguez, una mujer especial, quien me acompañó en el proceso y me animó con sus palabras.

A mis maestros, quienes con su dedicación y aprecio evitaron que abandonara el camino y me impulsaron a continuar hasta el final. A Edwin Acero, maestro y tutor, por las miles de enseñanzas que me brindó a lo largo de la carrera y por transmitirme la pasión del oficio teatral.

A mis compañeros, por compartir parte de su vida conmigo y permitirme compartir la mía con ellos.

Y, finalmente, a todos aquellos que durante este proceso me hicieron creer que las adversidades solo son un escalón que debemos subir para ascender hacia la meta.

| | | |
|---|---|--|
|  UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Excellence in Education</small> | FORMATO | |
| | RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE | |
| Código: FOR020GIB | Versión: 01 | |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012 | Página 0 de 126 | |

| 1. Información General | |
|-------------------------------|---|
| Tipo de documento | Trabajo de Grado |
| Acceso al documento | Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central |
| Título del documento | NOCIONES DE CUERPO EN LA VIOLENCIA. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE CUERPO EN LA VIOLENCIA EN LA OBRA: KILELE UNA EPOPEYA ARTESANAL DE TEATRO VARASANTA |
| Autor(es) | Martínez Sierra, Denis Lizeth |
| Director | Acero Robayo, Edwin |
| Publicación | Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 121 p. |
| Unidad Patrocinante | |
| Palabras Claves | Cuerpo, Violencia, Símbolo, Kilele, Cuerpo en la violencia, Teatro |

2. Descripción

Trabajo de grado que se propone, inferir la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta. Este montaje está basado en la masacre ocurrida el 2 de mayo de 2002 en Bojayá, Chocó, y que dentro de su propuesta estética denuncia y devela temas sociales que envuelven la realidad de nuestro país como es el caso de la violencia. En este sentido, la puesta en escena se articula con la Ley de Víctimas y particularmente en la restitución simbólica que hace parte de la reconstrucción la Memoria Histórica del Conflicto. En esta investigación el lector encontrará una contextualización sobre los conceptos de cuerpo, violencia y símbolo, que guiaron la investigación y permitieron entender las articulaciones que se establecen entre la realidad y el teatro como vehículo creativo; una breve reseña del teatro *Varasanta* y finalmente el análisis correspondiente a la información obtenida en relación a la pregunta de investigación **¿Cuál es la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral *Kilele, una Epopeya Artesanal, de Teatro Varasanta*?** Posteriormente encontrará las conclusiones de la investigación y algunos anexos.

3. Fuentes

- Barba, E. & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Holstebro: ISTA.
- Blair, E. (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Revista Política y Cultura*. 31. Pp. 9-33.
- CINEP (2012). *Panorama en Derechos Humanos y violencia política en Colombia*. *Revista Noche y Niebla*, 45. Recuperado de <http://www.nocheyniebla.org/node/93>
- Corbin, A. (Dir.) (2005). *Historia del cuerpo*, Vols.I y II. Madrid: Taurus.
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design. Chosin among five traditions*. Thousand Oaks, California: Sage.
- García, C. (2011). *Teatro Híbrido. Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Grupo de Memoria Histórica (2010). *Bojayá: la guerra sin límites*. Recuperado de http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/81456/informe_bojaya.pdf
- Le Goff, J. (1999). *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Paidós
- Le Goff, J. & Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols*. Nueva York: Ithaca.
- Turner, V. (1969). *The ritual process*. Chicago: Aldine.
- Uribe, M. V. (1996). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima 1948-1964*. Bogotá: Cinep.
- Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Vergara, F. (2004). *Kilele, Una epopeya artesanal*. Libreto de trabajo.

4. Contenidos

Objetivo General:

Inferir la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral Kilele, una Epopeya Artesanal, de Teatro Varasanta.

Objetivos Específicos:

*Indagar los conceptos de cuerpo y violencia, junto a cuerpo en la violencia presentes en el montaje teatral Kilele, una epopeya artesanal, de Teatro Varasanta.

*Relatar la trayectoria de Teatro Varasanta y las motivaciones que lo llevaron a la creación de Kilele, una epopeya artesanal.

*Analizar la construcción del montaje Kilele, una epopeya artesanal, de Teatro Varasanta, desde los diferentes aspectos dramáticos y escénicos, haciendo hincapié en el cuerpo y la violencia.

Estructura del texto.

Expongo seguidamente la estructura de la monografía. En el Capítulo I, el lector se encontrará con una contextualización del concepto de cuerpo en occidente desde las nociones y transformaciones que se han gestado desde la Edad Media hasta nuestros tiempos. Un marco teórico de lo que ha sido la violencia en Colombia y una posible definición del término, y finalmente la relación de símbolo, ritual y teatro a partir de la definición que ofrece Victor Turner. En el Capítulo II se encontrará la trayectoria del Teatro Varasanta, sus producciones y la contextualización de la obra Kilele, una epopeya artesanal. Y en el Capítulo III se analizan las nociones de cuerpo en la violencia existentes en la obra Kilele, una epopeya artesanal a partir del director, del dramaturgo y de los actores.

5. Metodología

Referente metodológico:

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, usando como método el *estudio de caso*, el cual tiene un proceso de exploración a través del tiempo y una recolección de datos que involucra múltiples fuentes de información ricas en contextos que aportan a la investigación (Creswell, 1998).

Etapa 1. Revisión de fuentes

Etapa 2. Trabajo de observación y revisión informativa sobre la obra

Etapa 3. Acercamiento al grupo

Etapa 4. Consolidación de la información

Etapa 5. Escritura del documento

6. Conclusiones

Noción de cuerpo en la violencia encontrado en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, es una composición estética, significativa y simbólica, donde el cuerpo del actor desarrolla situaciones inhumanas como el dolor, las explosiones, la bulla y en el que los cuerpos físicos (el cuerpo de la palabra, el cuerpo de la música y la danza, el cuerpo de la obra como texto, el cuerpo de la puesta en escena, el cuerpo de los objetos ...) y cuerpos metafísicos (cuerpo social, cuerpo mental, cuerpo vibrátil, cuerpo psíquico, cuerpo fragmentado...) componen y hacen parte de los entramados simbólicos que construye el actor coexistiendo todos en cuerpo común. Por otro lado, la noción de cuerpo en *Kilele*, es un *corpus* que sobrevive en el tiempo y que vive cuando la obra recobra las funciones estéticas, poéticas y simbólicas tomadas de hechos reales. La noción de cuerpos en *Kilele* es una memoria que se construye desde el dolor y la esperanza para reconstruir la historia.

Por último, los aprendizajes más significativos son:

1. El cuerpo del docente: entendido este como el cuerpo que piensa, que enseña, que transmite, que permite, que posibilita conocimientos desde el teatro como herramienta de memoria, desde el marco legal como apoyo a la investigación de la construcción creativa, de argumento y documento histórico en el teatro como un espacio de construcción simbólica del contexto.
2. La idea de lo sensible en el tratamiento de temas sociales, como la violencia en relación con las artes, y más específicamente desde el teatro, el cual permite hacer uso de herramientas como la música, el canto, la imagen, las danzas, el texto entre otros, para construir los temas estéticamente significantes y simbólicos.
3. El aprendizaje en el marco legal que refiere a la violencia, me condujo a profundizar y comprender las acciones legales que realiza el Estado y la Corte Constitucional especialmente, en el ejercicio de la regulación y garantía de los DDHH y del DIH, los cuales desarrollan una noción de cuerpo que cobija a todos los ciudadanos y todas las ciudadanas. Esto, desde un aporte de conceptos, ideas, términos, relaciones y asociaciones entre el cuerpo como estructura física en el terreno de la violencia y el marco legal.

| | |
|-----------------------|-------------------------------|
| Elaborado por: | Martínez Sierra, Denis Lizeth |
| Revisado por: | Acero Robayo, Edwin |

| | | | |
|--|----|----|------|
| Fecha de elaboración del Resumen: | 02 | 09 | 2013 |
|--|----|----|------|

Tabla de contenido

| | |
|--|------------|
| Resumen..... | 9 |
| Introducción..... | 10 |
| Capítulo I. Navegando hacia los conceptos | |
| Aproximación al concepto de Cuerpo, Violencia, Símbolo, Ritual y Teatro..... | 21 |
| Panorama del cuerpo en Occidente..... | 21 |
| Hacia la construcción de un marco teórico de la violencia..... | 36 |
| Símbolo, ritual y teatro..... | 55 |
| Capítulo II. De la trayectoria al montaje | |
| Contextualización caso <i>Kilele</i> | 60 |
| Capítulo III. Entrando a nuevos horizontes | |
| Análisis caso <i>Kilele</i> | 74 |
| El análisis: el cuerpo en <i>Kilele</i> | 87 |
| Conclusiones..... | 105 |
| Índice de tablas e imágenes..... | 110 |
| Anexos..... | 112 |
| Bibliografía..... | 122 |

RESUMEN

Este trabajo de investigación se centró en el cuerpo en la violencia en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, montaje que está basado en la masacre ocurrida el 2 de mayo de 2002 en Bojayá (Chocó) y que dentro de su propuesta estética denuncia y devela temas sociales que envuelven la realidad de nuestro país como es el caso de la violencia. En este sentido, la puesta en escena se articula con la Ley de Víctimas y particularmente en la restitución simbólica que hace parte de la reconstrucción de la Memoria Histórica del Conflicto.

En esta investigación, el lector encontrará una contextualización sobre los conceptos de cuerpo, violencia y símbolo, que guiaron la investigación y permitieron entender las articulaciones que se establecen entre la realidad y el teatro como vehículo creativo; una breve reseña del *Teatro Varasanta* y, finalmente, el análisis correspondiente a la información obtenida en relación a la pregunta de investigación ***¿Cuál es la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral “Kilele, una epopeya artesanal” de Teatro Varasanta?*** Posteriormente encontrará las conclusiones de la investigación y algunos anexos.

INTRODUCCIÓN

El viaje empieza. Muchas reflexiones sobre el cuerpo se han desplegado en toda la historia. La relación existente entre el cuerpo y la violencia ha sido motivo de investigaciones que abordan los efectos socioculturales y económicos, sus causas y sus consecuencias.

La lucha que se da constantemente para que estos hechos sean conocidos por la sociedad ha generado documentos, libros, ensayos, textos, entre otros, que buscan mostrar, denunciar y combatir el olvido al que quedan relegadas las miles de víctimas, que dejan los ataques violentos en nuestro país.

El interés principal de esta monografía se apoya en las relaciones entre arte, pedagogía y violencia, la cuales me permiten asumir el cuerpo como un instrumento importante para la expresión social y artística. El desarrollo y crecimiento a nivel reflexivo, sensitivo e intelectual que me aportó la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, me llevó a preguntarme por la relación del cuerpo, la violencia y el teatro.

Esas inquietudes, que asociaban el cuerpo y la violencia en relación al arte teatral, determinaron el acercamiento a la obra *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta, cuyo tema central es la masacre ocurrida en Bojayá el 2 de mayo del 2002. De todo lo

anterior, surge el objeto de investigación: *¿Cuál es la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral “Kilele, una epopeya artesanal”, de Teatro Varasanta?*

Los conceptos principales que encierra esta investigación permitieron ahondar en aquellas fuentes que desplegaron diversos puntos de vista del cuerpo, la violencia y el cuerpo en situación de violencia. Mi interés, centrado en el cuerpo, permitió analizar el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, escrita por el dramaturgo Felipe Vergara y puesta en escena por el Teatro Varasanta¹, que habla de la violencia, como expresión del conflicto armado colombiano, del cuerpo como un exponente de lucha y resistencia ante las agresiones que buscan su eliminación, de duelos, pérdidas, desplazamientos forzados, de religión y mitos. Habla de la vida real y de hechos reales, que son expuestos desde tres perspectivas: el cuerpo, la violencia y lo simbólico.

Las diferentes fuentes consultadas, como libros, tesis, monografías entre otros, aportaron de manera significativa en la elaboración de este documento. Por ejemplo, el relato sobre el fenómeno de la violencia que hace María Victoria Uribe en su libro *Antropología de la inhumanidad, un ensayo interpretativo del terror en Colombia* (2004), resultado de una investigación continuada al término de su anterior obra *Matar, Rematar y Contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*, contribuyó a profundizar en los antecedentes del conflicto armado colombiano, los *modus operandi* de grupos armados y las señales que estos dejan como mensajes de advertencia a la población civil. De igual manera, este texto nos permitió conocer la voz de colombianos y colombianas que luchan constantemente por conservar su condición humana en medio de la violencia y el terror. En esta misma línea se encuentra Elsa Blair Trujillo, de quien tomé

¹ De aquí en adelante solo se escribirá *Kilele*... para hacer referencia a la obra.

parte del análisis que desarrolla en dos de sus trabajos, *Conflicto armado y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios* y *Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición* (2009), para la conceptualización del término violencia.

Otro de los documentos importantes en esta investigación es *Bojayá, la guerra sin límites* (2010). Este informe, elaborado por la CNRR (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación) y el Grupo de Memoria Histórica, realiza una trayectoria de lo que antecedió a la masacre y lo que posteriormente dejó esta. La negligencia del Estado, cuyos representantes fueron avisados con anticipación de lo que se venía y quienes hicieron caso omiso de los comunicados emitidos por la Alcaldía y la Iglesia, deja total evidencia de la manera en que ciertas instituciones oficiales no operan en protección y defensa de la vida de los ciudadanos y ciudadanas, en cumplimiento de sus obligaciones constitucionales. En este informe se develan datos y perspectivas esenciales para la presente investigación, que junto con otras referencias y autores, permitieron vincular el concepto de violencia con el de cuerpo en relación a los DDHH (Derechos Humanos) y DIH (Derecho Internacional Humanitario).

En el mismo sentido, en el camino de construir lo que ha sido la noción del cuerpo y sus diferentes miradas a lo largo de la historia, encontré diversos libros y autores que hablaban de una posible idea de este. Por ejemplo, Michel Bernard en su libro *El cuerpo, un fenómeno ambivalente* (1994) realiza una mirada de lo que compone al cuerpo desde una ambivalencia, por un lado el sentir, desear; y por otro lado el cuerpo móvil, repugnante o atractivo, que puede ser amenazante o inofensivo: “Vivir es para cada uno de nosotros asumir la condición carnal de un organismo cuyas estructuras, funciones y facultades nos

dan acceso al mundo, nos abre la presencia corporal de los demás” (p. 11). El autor profundiza en estos elementos que componen al cuerpo y su actividad. La noción de cuerpo que aparece en este libro contrasta con la que se expone en *El Cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, de María José Sánchez Montes (2004). No obstante sus similitudes, en este segundo libro dichos elementos se presentan en diversos conceptos de lo corporal como producto de la historia, las sociedades, las políticas y las ideologías. Apoyándose en Roland Barthes, esta autora explica que el concepto de lo corporal cobra gran protagonismo en las manifestaciones artísticas, por ejemplo, en las relaciones del texto y la representación teatral, entre el texto y el espectáculo, relaciones que encontré posteriormente en la tesis de maestría *Teatro Híbrido. Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro Colombiano*, de Carolina García (2011), quien a partir de su investigación aportó a la búsqueda del concepto de cuerpo en la violencia, en cuanto realiza un análisis de la obra *Kilele...* desde el campo simbólico que atraviesa el montaje y lo compone desde las imágenes del mismo. Las diferentes miradas con las que fue construida esta monografía, arrojan conceptos de cuerpo-víctima, haciendo una transposición del concepto como tal y exponiendo a la víctima como héroe, cuya espiritualidad se involucra hasta ser parte de la nueva construcción de cuerpo. De igual manera, la monografía *El Teatro como vehículo en el proceso de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en Colombia: Homo Sacer y Kilele*, de Diana Lucía Reyes y Viviana Bernal (2012), despliega una mirada hacia procesos artísticos que buscan una reivindicación y reparación simbólica de las víctimas de la violencia desde el arte. En el cumplimiento de ese propósito, se encuentra una mirada que desarrolla lo simbólico en *Kilele...*, lo que permite entender la importancia

de la obra en los procesos de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado colombiano.

El proceso ritual: estructura y anti-estructura de Víctor Turner (1969) aportó a la conceptualización del concepto de símbolo. Su definición en la que se hace evidente las similitudes del encuentro teatral con las del rito, posibilitó su relación con la obra en estudio y las prácticas que se desarrollan en la misma.

Bojayá, memoria y río. Violencia, política, daño y reparación, de la investigadora Martha Nubia Bello et al. (2005), aporta de manera significativa sobre las diferentes miradas que se pueden tener del hecho ocurrido y las consecuencias posteriores al mismo. Este es un material importante dentro de la recolección de los datos más próximos a los sucesos ocurridos en Bojayá. Los testimonios recogidos en esta investigación psicosocial sirven como elemento de contraste con lo que se muestra poéticamente en el montaje, haciendo posible encontrar los elementos simbólicos que construyen y exponen una noción de cuerpo en la violencia en *Kilele...* De igual manera, se pueden extraer algunas nociones de cuerpo luego de la masacre, expuestas por esta investigadora, y cómo estas entran en juego con los Derechos Humanos en estas nuevas construcciones: la noción de cuerpo para las víctimas.

De esta manera, existen varios documentos consultados que conciernen a las nociones del cuerpo, no solamente desde las miradas de las ciencias sociales sino de las humanidades y, específicamente, de las artes, los que aportaron en la construcción del concepto de cuerpo. Los entretreídos de los actos de violencia en los que el cuerpo es protagonista directo o indirecto, así como las creaciones artísticas, son atravesados por un

entramado de símbolos y rituales que se encuentran implícitos en los elementos que componen el montaje escénico. Para entender dichos entramados tomé el concepto de símbolo de Víctor Turner, quien en su libro *La selva de los símbolos* (1967) desarrolla los aspectos fundamentales de este y su relación con el ritual, como expresiones culturales que se insertan en los campos artísticos, como el teatro, para el análisis del montaje *Kilele...*

De igual manera, con el ánimo de obtener claridades sobre el cuerpo en el arte y su representación simbólica, me acerqué al autor José Miguel Cortés, quien en *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)* analiza la manera en que la obra de determinados artistas, a través de “la manifestación del cuerpo (rajado, canibalizado, destrozado)” (1996, p. 14), interviene en el mundo de lo real. El autor inicia su discusión remitiéndose a diferentes representaciones del cuerpo humano, que posteriormente se relacionan con la mitología, la psicología, la literatura y el cine, así como con las reivindicaciones ideológicas y sociales de sectores minoritarios de la sociedad. Por esta misma línea, encuentro *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia* de José Alejandro Restrepo (2006), artista e investigador colombiano, quien se ha preguntado constantemente por la relación compleja que existe entre el cuerpo, su posición, la imagen, el sonido y la música. Este autor expone en su libro una serie de imágenes que se van relacionando con el arte, la muerte y la religión, para plantear unas ideas muy propias de cuerpo, en las que lo sagrado es la vida y el cuerpo su representación, como portador de ella.

Directamente, en el campo de las artes teatrales en el que se encuentra inserta la obra *Kilele...*, objeto de estudio de esta investigación, es necesario tener también autores que, desde la sistematización de sus técnicas para el teatro, permiten estudiar el comportamiento del cuerpo más allá de las acciones físicas, en el nivel de los cambios

emocionales, sensitivos y sensoriales, que se producen en el acto mismo de la representación. Para ello tuve en cuenta a autores cuyas técnicas de entrenamiento y principios fundamentales sobre el actor son acogidos por el Teatro Varasanta para su proceso de creación.

De una parte se hallan Eugenio Barba y Nicola Savarese quienes, en su libro *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (2007), despliegan distintos conceptos y miradas según las cuales el cuerpo del actor tiene manifestaciones que mutan y se transforman en el proceso de preparación y creación. Dichas transformaciones atraviesan no solo la preparación física corporal de los actores, sino también su psicología, sentimientos, emociones y motivaciones, las que convierten al teatro en un proceso reflexivo y, por tanto, educativo y pedagógico, indirectamente. El encuentro del público con el teatro es un acto pedagógico directo o indirecto, intencional o sin intención.

De otra parte, las ideas de Jerzy Grotowski, planteadas en sus diversos libros sobre el trabajo del actor, entre los que se encuentran *Hacia un teatro pobre* (1974), involucran de manera avanzada la técnica del trabajo psicofísico propuesta inicialmente por Konstantin Stanislavski. Así pues, en dichos textos se develan elementos importantes en el proceso de exploración, creación, y montaje.

Ahora bien, a continuación expondré la estructura de la monografía. En el **Capítulo I**, el lector se encontrará con una contextualización del concepto de cuerpo en Occidente, a partir de las nociones y transformaciones que se han gestado desde la Edad Media hasta nuestros tiempos. También planteo un marco teórico de lo que ha sido la violencia en Colombia, así como una posible definición del término y, finalmente, la relación del

símbolo, el ritual y el teatro, a partir de la definición que ofrece Víctor Turner. En el **Capítulo II** se encontrará la trayectoria del Teatro Varasanta, sus producciones, y la contextualización de la obra *Kilele, una epopeya artesanal*. Y en el **Capítulo III** se analizan las nociones de cuerpo en la violencia existentes en la obra *Kilele*, a partir de los planteamientos del director, del dramaturgo y de los actores.

El proyecto

Objetivo General:

Inferir la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta.

Objetivos Específicos:

- Indagar los conceptos de cuerpo y violencia, así como cuerpo en la violencia, presentes en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta.
- Relatar la trayectoria de Teatro Varasanta y las motivaciones que lo llevaron a la creación de *Kilele, una epopeya artesanal*.
- Analizar la construcción del montaje *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta, desde los diferentes aspectos dramaturgicos y escénicos, con especial énfasis en el cuerpo y la violencia.

Referente metodológico:

Esta investigación tendrá un enfoque cualitativo, usando como método el estudio de caso, el cual tiene un proceso de exploración a través del tiempo y una recolección de datos

que involucra múltiples fuentes de información ricas en contextos que aportan a la investigación (Creswell, 1998).

Etapa 1. Revisión de fuentes: En el desarrollo de esta etapa la tarea consistió en encontrar documentación que aportara en la elaboración de los conceptos básicos de cuerpo, violencia y símbolo, a la construcción de la trayectoria del Teatro Varasanta y a los aspectos que conforman el montaje teatral de la obra *Kilele*... Esta información nos dio referentes que ampliaron el conocimiento sobre lo que se ha escrito de esta obra y lo que se desprende de ella en relación a los conceptos transversales de cuerpo y violencia.

Etapa 2. Trabajo de observación y revisión informativa sobre la obra: Se hizo la observación de la obra *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta, por medio de videos, fotografías, entrevistas, artículos de prensa y la obra en vivo.

Etapa 3. Acercamiento al grupo: Se realizaron diferentes entrevistas a expertos: abogados del Centro de Memoria Histórica y expertos en el tema de conflicto armado y Derechos Humanos, al igual que al personal del Teatro Varasanta, dramaturgo, director y actores de la obra, enfatizando las preguntas hacia el campo de conocimiento de cada uno, tales como: la relación entre Derechos Humanos y personas en condición de violencia y, por otro lado, la construcción del trabajo creativo simbólico y la relación que ellos encontraron entre cuerpo y violencia.

Etapa 4. Consolidación de la información: Durante esta etapa se organizó y analizó la información recolectada hasta este punto, de acuerdo a los objetivos de la investigación.

Etapa 5. Escritura del documento: Con la información obtenida se realizó la escritura del informe final.

Los conceptos, dimensiones e indicadores manejados en la investigación han sido:

| CONCEPTOS | DIMENSIONES | INDICADORES |
|----------------------------|-----------------------------|--|
| Cuerpo | Cuerpo en la Violencia | Antropológico Socio-cultural |
| | Cuerpo en representación | Antropológico Socio-cultural Teatral |
| Teatro Varasanta | Historia | Fundación Etapas |
| | Lo más relevante | Títulos Obras Montajes |
| Kilele, una epopeya | Elementos de la dramaturgia | Argumento Conflicto Personajes Símbolos |

| | | |
|-------------------|----------------------------------|---|
| artesanal. | Elementos de la puesta en escena | Argumento Conflicto Personajes Símbolos y Rituales Vestuario Música Objetos Escenografía |
|-------------------|----------------------------------|---|

Cuadro 1. Conceptos, dimensiones e indicadores.

CAPITULO I. NAVEGANDO HACIA LOS CONCEPTOS

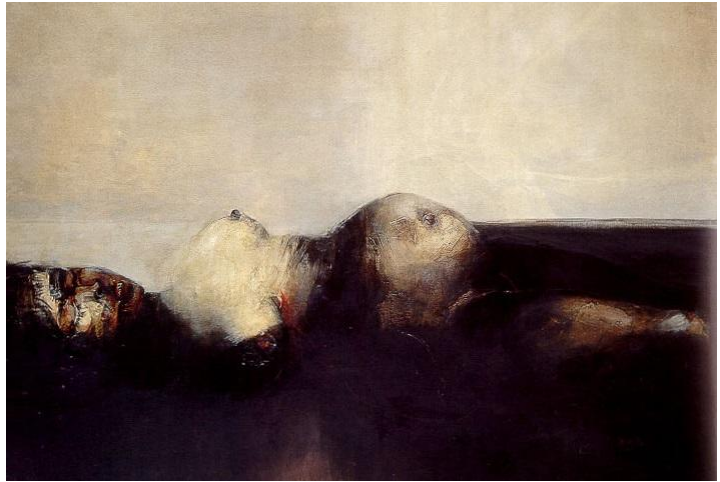


Imagen 1. Cuadro violencia (Obregón)

Aproximación a los conceptos de Cuerpo, Violencia y Símbolo

En este capítulo hablaré de los conceptos de Cuerpo, Violencia, Símbolo, Ritual y Teatro.

Panorama del cuerpo en Occidente

El cuerpo es una construcción simbólica no una realidad en sí misma

- Le Breton

A través de la historia, el cuerpo ha sido objeto de diversas definiciones, usos y significaciones, las que parten de reflexiones que relacionan la vida, la muerte, y demás fenómenos que se producen en la experiencia del ser humano. Estas reflexiones buscan entender el concepto de cuerpo, desde la práctica corporal y desde el teatro. Sin embargo, también me permiten entender que es necesario hablar de cuerpos y no de un solo cuerpo. Entiendo por *cuerpo*, uno solo, una sola estructura, que no tiene distinción alguna entre unos y otros seres humanos, concepto que habla de singularidad y, por tanto, de diversidad;

mientras que por *cuerpos* entiendo la distinción que existe entre los cuerpos, entre los seres humanos, concepto plural que reconoce la individualidad de cada persona.

Paul Valéry, en su ensayo *El problema de los tres cuerpos*, plantea la existencia de:

El primer cuerpo, caracterizado por el sentimiento de nuestra propia presencia; el segundo, definido como la imagen que de nosotros proponen los espejos, los retratos, las fotografías, las películas –en general, las artes visuales–, una superficie que no se sospecha orgánica; y el tercer cuerpo, aquel conocido a través de la ciencia, objeto de estudio fragmentado y analizado hasta el detalle (3bodies [blog], 2012, entrada 2).

Ahora bien, para ubicar el discurso me permito exponer de manera breve el pensamiento sobre el cuerpo en diferentes épocas, desde la Edad Media.

La dinámica de la sociedad y de la civilización medievales es el resultado de una serie de tensiones: tensión entre Dios y el hombre, tensión entre el hombre y la mujer, tensión entre la ciudad y el campo, tensión entre lo alto y lo bajo, tensión entre la riqueza y la pobreza, tensión entre la razón y la fe, tensión entre la violencia y la paz. Pero una de las principales tensiones es la que se produce entre el cuerpo y el alma. Y más todavía en el interior del cuerpo mismo (Le Goff y Truong, 2005, pp. 12-13).

Con estas palabras de Le Goff y Truong abriré la exposición del Medioevo aprovechando la tensión mencionada entre Dios y el hombre, premisa fundamental de esta época. Con el auge del cristianismo y el posicionamiento de la Iglesia en el Estado durante la Edad Media, comprendida entre los siglos V y XV, fueron restringidos los comportamientos del hombre y la utilización del cuerpo como elemento mediador entre el mundo y el espíritu. El hombre fue víctima de una serie de prohibiciones de índole sexual,

sensitiva y sensorial, y, por tanto, los sentimientos e impulsos orgánicos se convirtieron en su enemigo. El mundo y el cuerpo eran los lugares donde la tentación habitaba. Su lucha constante era contra sí mismo, desde lo que moralmente era correcto o incorrecto. Por tanto, el hombre buscaba el control de su propio cuerpo a través de la disciplina y la obediencia, para alcanzar la divinidad y la pureza, es decir, el mundo interno.

Todo lo que pueda parecerse a la complacencia o a la debilidad para el cuerpo es considerado en la edad media como fuente de malos pensamientos en el que los deseos sexuales y la atracción hacia el cuerpo es desencadenante de comportamientos que van en contra de Dios y por tanto de la religión. “El cuerpo, por lo tanto, debe ser vigilado y atado corto sin cesar (Corbin, 2005, p.58).

Los comportamientos del cuerpo son modificados de acuerdo a la moral impartida por la Iglesia, por tanto, aquellas conductas consideradas libidinosas y/o que atentaran contra los parámetros que profesaba la fe cristiana, podían llegar a ser castigados. Así, el castigo al cuerpo era la manera de corregir y llegar al modelo del Cristo en la cruz.

Si no vacilan en atormentar el cuerpo, en castigarlo, es porque no merece ningún respeto (...) Domar el cuerpo es en primer lugar infligirse una disciplina feroz. Al imaginar y al aplicarle las exigencias más dolorosas, todos los que desprecian el cuerpo y rechazan el mundo terrenal esperan, efectivamente, adquirir el mérito santificante (Corbin, 2005, pp. 54-55).

De tal manera que la incomodidad, la flagelación y la mortificación, eran conductas infligidas por los fieles para la renuncia al pecado y la lucha contra el demonio.

Con la idea del Cristo redentor y salvador del mundo, se empezó a hablar de la resurrección. Ahora bien, para el movimiento teosófico y místico llamado *La Cábala*, la continuidad a la vida eterna está determinada por la resurrección, puesto que el cuerpo y el alma son espirituales y eternos:

Ello es así porque para los seguidores de la Cábala la muerte del cuerpo no supone para éste una situación definitiva. El concepto de resurrección de la carne es absolutamente esencial. Ello implica que engendrar un cuerpo no es engendrar una tumba, puesto que el cuerpo tiene un futuro después de su muerte ineluctable. El cuerpo de resurrección es un cuerpo eterno, imperecedero (Cortés, 1996, p. 24).

De otra parte, quien no profesara el catolicismo era considerado hereje. Las persecuciones a los herejes se acentuaron en el momento en que la religión católica había logrado una gran conversión del pueblo, sobre todo de la población rural, instaurándose como única religión. Sin embargo, algunos de los que practicaban el cristianismo seguían adorando a sus antiguos dioses de manera secreta. Estas prácticas y rituales anteriores a la incursión del cristianismo fueron consideradas como actos de brujería, que atentaban contra Dios y la creencia en la Iglesia. Todo lo que estuviese fuera de lo estipulado por la religión cristiana era mal visto, como la adoración a otros dioses que no fueran el dios cristiano, las curaciones por medio de plantas naturales con propiedades medicinales, por lo que estos actos eran castigados con tortura y condenas a muerte. Las torturas se realizaban como medio de presión para que los acusados confesaran su pecado y aceptaran públicamente su conversión a la religión católica, pero quienes negaran sus acciones pecaminosas o se resistieran a la conversión eran condenados sin vacilación. El cuerpo se convirtió así en el receptor de la represión al sujeto, a través de torturas y actos que atentaban contra la vida e

integridad de este. Sin embargo, las leyes apoyaban tales actos de inhumanidad, en tanto estas eran concebidas, en primera instancia, por las órdenes religiosas.

Según el código del Derecho Canónico, los herejes eran definidos de la siguiente manera: “Si alguien después de haber recibido el bautismo, aun conservando el nombre de cristiano, niega con obstinación o pone en duda algunas de las verdades de la fe divina que hay que creer, este católico es hereje” (Citado por Clerus, 2012, párr. 8).

Las mujeres religiosas, pertenecientes al clero o campesinas, también eran perseguidas si negaban profesar la fe cristiana o si cometían faltas estipuladas en el Derecho Canónico. Tradicionalmente, en las aldeas existían mujeres viejas, quienes se encargaban de asistir los partos y realizar sanaciones con plantas naturales, muchas de las cuales fueron condenadas a la hoguera tras ser acusadas de tener pactos con el diablo. La mujer empezó a tener la connotación de la bruja, seres de maldad que se ocultaba tras un cuerpo y un rostro agradable. Posteriormente, la literatura alimentaría esta imagen en los cuentos e historias de tipo mitológico y místico.

Estas concepciones que se empezaron a desarrollar a partir de la dualidad entre divinidad y demonio, con un interés moralizante y didáctico, fueron generando una idea de belleza. El cuerpo (materia) era el generador de toda la basura que el mismo producía, al punto que San Juan Crisóstomo expresaba: “la totalidad de la belleza de su cuerpo no es sino flema, sangre, bilis, mucosidad y el fluido del alimento digerido” (citado por Velasco, 2002, párr. 5). Al atribuirle al cuerpo esta concepción de contenedor de la suciedad se desconoció su estructura de formas estéticamente compuestas, por lo que la belleza era

concedida solo al alma como entidad trascendental y por tanto divina. De allí el problema de la división cuerpo y alma.

La manipulación de la “máquina corporal”, considerada así por René Descartes, permite una adaptación de esta a la sociedad, a los sistemas y estructuras que la conforman, teniendo como consecuencia la reducción de la experiencia sensorial del hombre, que se da principalmente por la imagen y la palabra, símbolos del mundo moderno. Esta reducción produjo una extrañeza del hombre con su propio cuerpo, un desajuste del espacio con su estructura corporal en la que su pensamiento actúa de manera mecanizada, abandonando parte de sus actividades corporales.

Tiempo después, a finales de la Edad Media y comienzos de la Modernidad, el hombre empezó a tener grandes transformaciones y nuevas formas de pensar, producto de la aparición de las universidades en Europa, donde se gestaban nuevas reflexiones a partir de los cuestionamientos de filósofos, científicos y psicólogos. Entonces, el cuerpo comenzó a ser visto desde una mirada más arriesgada de la que se había llegado a tener hasta ese momento. En ese sentido se manifiesta el historiador Jacques Le Goff:

La incorporación de las prohibiciones y de las normas sociales evoluciona: vergüenza, incomodidad y pudor tiene una historia. Y el <<proceso de civilización>> de Occidente, que pretende reprimir, interiorizar y privatizar los gestos que los hombres asimilaban a la animalidad pasa por un cuerpo igualmente actor y receptor de este proceso. La invención de la escupidera, del pañuelo o del tenedor, por ejemplo, testimonia la codificación social de las <<técnicas>> corporales. Poco a poco, éstas se controlan, se disimulan, se civilizan: <<Profundamente incorporados y sentidos como naturales, estos sentimientos acarrearán la formalización de reglas de conducta, que construyen un consenso sobre los gestos que

conviene o no conviene hacer, gestos que a su vez contribuyen a modelar la sensibilidad>>
(2005, p. 23).

Así pues, a principios del Renacimiento, la noción de cuerpo comenzó a tener una mayor importancia. Dios ya no era el principal centro de preocupación. Esto significó un paso del teocentrismo al antropocentrismo.

Los cambios del siglo XV generaron nuevas percepciones con respecto al cuerpo, siendo contrastadas, por los intelectuales de la época, las visiones de Oriente con las de Occidente, producto de dos culturas específicas. De acuerdo a Elizondo, la relación que se establece en la cultura occidental es temporal, mientras que en su contraparte es espacial. La primera encuentra en el cuerpo un elemento cambiante (en ocasiones tormentosamente), mientras la segunda se ubica en un vínculo natural con el contexto. En la cultura oriental su visión se construye de adentro hacia afuera, tal como la energía vital invisible, contrario a nuestra cultura que tiene una visión que se dirige de afuera hacia adentro, tal como la remoción de la piel y las capas superficiales (2010, p. 10).

Estas dos nuevas visiones del cuerpo manifestaban grandes contrastes que nos permitirán entender el cuerpo occidental moderno.

Visión Occidental



Imagen 2. Tábula (Vesalio)

Visión Oriental

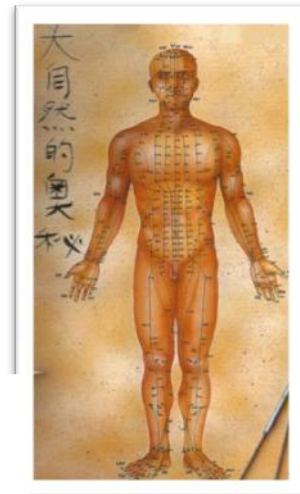


Imagen 3. Acupuntura

Los avances científicos que se empezaron a dar, gracias al estudio de la anatomía, la filosofía y las ciencias, generarían inquietudes y reflexiones alrededor de las funciones que componen al cuerpo humano y a su estructura corporal.

El hombre renacentista se manifiesta en posesión de una nueva visión del mundo y de su corporeidad personal, igualmente compleja pero anclada en gran medida en una revaloración de lo físico, que lo lleva incluso a concebir a este aspecto de nuestra realidad como un arquetipo básico, e incluso como una estructura modélica de formas, proporciones y medidas, en función de la cual se pretenden desarrollar los conceptos mismos de cultura y de arte. Como señala Rosa María Letts, para el artista del Renacimiento el hombre deja de ser simplemente “el humilde observador de la grandeza divina” y adquiere la categoría de una “expresión orgullosa del propio Dios, su heredero natural en la Tierra”. De acuerdo con ello, el cuerpo humano se convierte en la metáfora básica, en una representación microcósmica de la totalidad, a partir de la cual deben concebirse incluso el cuerpo mismo de la Iglesia y la estructura de los espacios arquitectónicos (Velasco, 2010, p. 9).

La formación de la imagen individualizada se vincula con la influencia del comercio y los bancos en el Quattrocento, donde se hace evidente la aparición del comerciante que según el prototipo del individuo moderno convierte al interés personal en el móvil de las acciones, aun en detrimento del bien general (Negishi, citada por Elizondo, 2010, p. 5).

Con el florecimiento de la burguesía, se le concedió al *individuo* un nuevo *status* económico que lo situaba en el centro del mundo, producto de ello el *individuo* comenzó a verse como un ser autónomo, que poseía libertad en la toma de decisiones y valores. El *individuo* dominó al cuerpo siendo este quien le daba la libertad al hombre. Al concederle el carácter individual al hombre se deconstruyó la idea del cuerpo como cárcel del alma

presente en la Edad Media. El hombre empezó a ser autónomo en este nuevo *status* económico, a ser capaz, como ser individual, de elaborar su propio destino, apartándose del cosmos, de la naturaleza y por tanto de su unión con la comunidad y con sus tradiciones. De esta manera, el hombre pasó a decidir la sociedad y el sentido de la misma. Luego, con el surgimiento de la burguesía se construyó una nueva concepción del cuerpo dirigido hacia el exterior, el afuera. La imagen corporal se convirtió en el instrumento de distinción entre burgueses y proletarios, con lo cual se crearon códigos de reconocimiento y legitimación en la búsqueda de ser distinguido por los otros.

La apariencia y todo lo que permite aparentar se convierten en aspectos determinantes para estos grupos que cultivan el nuevo arte de la escenificación social. Acá el cuerpo y lo ligado a él devienen, por tanto, en superficie simbólica y significativa de gran importancia. Con ello se establece, además, una nueva economía del deseo -deseo por sobresalir, por salir adelante, por agrandar y ser reconocido- que se hace evidente, sobre todo, en el trato con el cuerpo y en la explotación de su incapacidad escenográfica. Hay que hablar entonces de un nuevo cuerpo que pone en escena la distinción, muestra el poder y la pertenencia a una clase; un cuerpo que se convierte así en un marcador y productor de diferencias sociales (Runge Peña, 2002, pp.43-44).

La educación y el trabajo cumplieron una función importante en la disciplina y el adiestramiento del cuerpo. A través de estos se impartieron actitudes, rutinas, comportamientos, modos de actuar y formas de pensar, que modificaron de igual manera los deseos, sentimientos, emociones e impulsos en el hombre, puestos al servicio de la razón instrumental.

El cuerpo no es nunca un elemento indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural (...) La noción moderna del cuerpo supone la ruptura del individuo con lo colectivo y el cosmos a través de un tejido de correspondencias (Cortés, 1996, p. 29).

Esta nueva visión del hombre, distanciado de sí mismo, de los otros y del cosmos, será la del hombre de la Época Moderna.

La nueva noción del individuo lo separa del contexto y la comunidad, esa discontinuidad mencionada por Bataille, entre el ser humano y la naturaleza que lo rodea, es la que genera una nueva concepción de lo corporal y lo sensible, pues el cuerpo es ahora la frontera precisa entre un ser humano y otro. El cuerpo integrado del carnaval de Le Breton muta para convertirse en límite y separación. Este límite afirma la individualidad, como también la armonía y poder de lo humano sobre ese mundo separado que ahora es dominable. La formación del límite le permite al ser social elaborar una imagen estudiada de sí mismo y su entorno (Elizondo, 2010, p. 6).

Esta separación con el cosmos acercó al hombre a su propia individualidad, hacia su propia conciencia reflexiva individual, la cual está direccionada de dos maneras, de una parte, se encuentra la singularidad corporal en una igualdad de formas o apariencia específica y, por otro lado, la particularidad del artista que lo lleva a un estilo personal, producto de la representación que este hace de la realidad, a través de su percepción del mundo.

Así se desvincula el cuerpo del ser, del sujeto. La nueva noción renacentista y el acercamiento que esta empieza a tener sobre el cuerpo y su funcionamiento fisiológico generan una posesión del cuerpo. Para los alquimistas lo fundamental radicaba en el

entendimiento de sus funciones vitales, mientras que para el artista radica en la importancia de las formas corporales, desatando el concepto de estética y belleza. El artista representa no solo la carga simbólica del cuerpo sino que su interés primordial se centra en las formas y rasgos específicos del cuerpo.

Los estudios de Da Vinci tienen su fundamento en el arte, la curiosidad científica se encuentra al servicio de su obra pictórica. “Es cosa necesaria al pintor, para ser un buen membrificador en las actitudes y gestos que se pueden hacer en el desnudo, conocer la anatomía de los tendones, huesos, músculos y ligamentos, para saber en los diversos movimientos y esfuerzos cuál es el músculo causante de tal movimiento”; Lo fundamental del estudio no es conocer la funcionalidad del cuerpo, es entender la imagen que produce. (Elizondo, 2010, p. 8).

La mirada construida sobre el cuerpo por los científicos, alquimistas y humanistas, quienes influenciarían en gran parte el trabajo de los artistas, transfiguraron la noción del cuerpo. La nueva perspectiva de este permite ver en la desnudez sus formas y composición armónicas, lo que generaría una nueva visión religiosa. La Iglesia ahora vería en este cuerpo la representación de la divinidad, noción totalmente contraria a la que existía en la Edad Media. El concepto de belleza, entonces, se cimentó en proporciones armónicas, expresadas con objetividad, pero sin dejar de lado la espiritualidad natural que contiene a la forma. Esta perspectiva hizo que los artistas relacionasen las proporciones con la matemática y con todos los avances científicos que se desarrollaban en la época, sin abandonar el carácter espiritual que se le concedía a lo bello dado por la naturaleza.

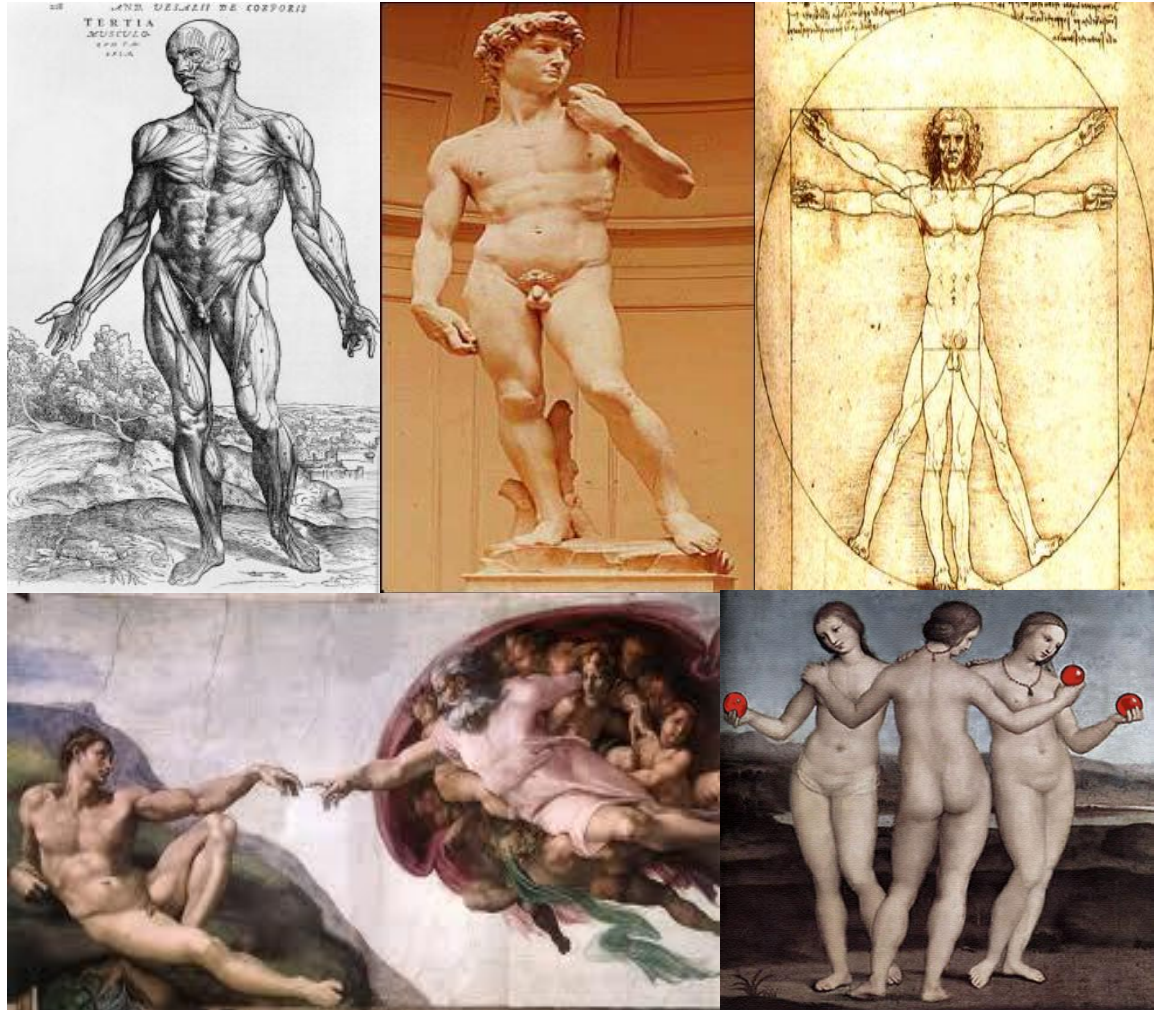


Imagen 4. Collage de obras. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Tábula de los músculos* (Vesalio), *David* (Miguel Ángel), *Hombre vitrubiano* (Leonardo Da Vinci), *La creación* (Miguel Ángel) y *Tres gracias* (Raffaello Sanzio).

La concepción del cuerpo se compactó en cuerpo y alma. A partir de estos cambios, en el pensamiento y la manera de estudiar el funcionamiento del cuerpo humano, se desarrollaron otras maneras de percibir el cuerpo.

Para el psicoanálisis la imagen del cuerpo es propia de cada individuo y se construye a partir de su historia. Este es un cuerpo que siente, sufre y celebra. Para Freud “el yo es ante todo un yo corporal” (citado por Sassenfeld, 2010, p.2), por lo que rompe con la dualidad alma-cuerpo. Al afirmar esto, el pensador viene una la consciencia con la

imagen física reafirmando la manera en que las personas perciben, sienten y valoran su propio cuerpo. “La existencia del hombre es corporal” (Cortés, 1996, p. 32), es decir, la imagen del cuerpo es inconsciente pero al asociarse con la imagen se hace consciente. Esto permite discernir dos términos: El *esquema corporal* que es la imagen tridimensional que cada uno tiene de sí mismo, este es el mismo para todos los individuos de una misma edad y zona geográfica; y la *imagen del cuerpo*, que se construye y modifica a lo largo del tiempo, es decir, en la historia misma del sujeto. Este es un conjunto de impresiones sensitivas y representaciones mentales del ser humano que trascienden la percepción (Cortés, 1996).

Retomando la idea de Descartes sobre el cuerpo máquina, la importancia de la matemática, lo cuantitativo, lo medible, forma una concepción mecanicista que se verá reflejada en la modernidad comprendida entre el siglo XVI y XVII y que posteriormente repercutirá en la contemporaneidad.

Con la llegada del *Siglo de las luces*, la tecnología logró un posicionamiento que no había tenido anteriormente y el cuerpo se convirtió en un instrumento al servicio de esta. Su integración en los sistemas de control político y económico logró una docilidad y utilidad que estaba al servicio del conocimiento. Luego, tras la *Revolución Francesa* (1789), hecho que produjo un importante cambio en las leyes que permitían la protección y el bienestar de los sujetos, se desataron toda una serie de sucesos a nivel económico, social y tecnológico (esto último daría paso a la Revolución Industrial) que incidirían fuertemente en la noción del cuerpo. El alcance del capitalismo y la burguesía, tras el declive del clero y de la nobleza, gestaron una sociedad mercantilista y de producción masiva, lo que se vio reflejado en el sujeto y en su relación con el contexto. Al respecto, Cortés plantea:

Me considero en primer lugar como teniendo un rostro, manos y brazos, y toda esta máquina compuesta de hueso y carne tal que parece un cadáver a la cual yo designaré con el nombre de cuerpo (...). Es cierto que yo, es decir mi alma, por la cual yo soy, es enteramente y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y que ella puede existir sin él (1996, p. 30).

El cuerpo máquina del que nos hablaba Descartes en la cita anterior, expuesta por Vesalio en sus investigaciones y representaciones pictóricas, se hizo más evidente. El nivel de producción exigió una mayor cantidad de trabajo, quedando el sujeto en medio de una relación de producción versus tiempo (mayor producción en menor tiempo). Así pues, los estudios anatómicos que se habían adelantado en el Renacimiento permitieron ver el funcionamiento del cuerpo, esto llevó a la asociación con las máquinas, pues este está diseñado para realizar tareas que pueden ser repetidas, es decir que puede tener movimientos mecánicos y, por lo tanto, el individuo puede reducirse al automatismo, pues la máquina sin tener un mayor rendimiento en la producción genera más exigencias en la producción del individuo. En ese sentido, el cuerpo es sometido y controlado por medio de las tareas que exigen el trabajo y lo que se encuentra fuera de este. El cuerpo acciona bajo parámetros de rendimiento en busca de una mejor calidad de vida.

Para Foucault (1975), la civilización requiere del control del cuerpo para lograr una estabilidad social. La regulación institucional de la violencia es un medio característico de la época moderna y ha sido una de las formas utilizadas para la maleabilidad corporal puesto que produce un cuerpo útil, disciplinado y obediente. De igual manera que el avance del conocimiento científico ha servido a las relaciones de poder para conseguir este control, a través de la educación que imparten las escuelas, el trabajo con la explotación de la mano

de obra en las fábricas y desde lo clínico con el hallazgo de enfermedades. Este modelo de vigilancia está diseñado para que el hombre acate normas que regulan la sociedad (Cortés, 1996, p. 35). En este mismo sentido, la manera en que se estructura el conocimiento provoca una organización de los cuerpos según el espacio físico, de tal manera que este adquiere diferentes formas, esquemas o programaciones, que buscan su docilidad y en el que las nuevas tecnologías apropiadas por el capitalismo sirven para su control y dominio, para su regulación y preservación. En esta estrategia de control se consideraron algunos elementos importantes señalados por Cortés (1996):

- Se le asignan al cuerpo propiedades y estados de salud, siendo individualizados por la medicina. Cada cualidad encontrada se relaciona con una tecnología de control específica.
- La *normalización* se convierte en uno de los más grandes instrumentos de poder social, instalándose así una forma de dominación que corrige “las desviaciones del cuerpo respecto a la *norma*, se refiere éste comportamiento, al lenguaje, a la sexualidad o incluso a los pensamientos” (p. 35) y que consigue una utilidad económica del cuerpo humano mientras éste sea políticamente dócil.
- Se crean estrategias para que se cumplan las normas de regulación, separando a los obedientes de los enemigos. Las leyes y lo judicial se incorporan a los ámbitos sociales, estableciéndose nociones de necesidades y derechos.
- Estos cambios generan nuevas formas de conocimiento y poder, así como el desarrollo de las ramas de la medicina promueven nuevas tecnologías de intervención, objetivos y políticas.

La verticalidad de la estructura jerárquica adoptada por el capitalismo desvaloriza, homogeniza, estereotipa y, por consiguiente, excluye a quien no se adapta a la norma. Esto sumado al auge tecnológico conduce a la enajenación del sujeto, es decir, se crea un sujeto que pierde su libertad y se convierte también en mercancía de consumo.

Esta evolución de la tecnología gestó una nueva cultura llamada la *cibercultura*, en la que el cuerpo sufre una sustitución por elementos técnicos sofisticados que dan mayor rendimiento de lo que a este le es posible lograr. El sujeto pierde parte de su identidad, desdibujándose su corporalidad y cambiando el concepto de belleza. Las proporciones del cuerpo, estudiadas en el Renacimiento y que concibieron un concepto de belleza en las que coexistía la divinidad, en la contemporaneidad se determinan por un estereotipo de cuerpos ideales, que buscan homogenizar a través de la imagen promovida en los medios publicitarios. El cuerpo se convirtió en medio de consumo.

Hacia la construcción de un marco teórico de la violencia

La constante preocupación por tratar de entender el fenómeno de la violencia colombiana, y la búsqueda de una recuperación de la conciencia social frente a ella, ha generado la elaboración de documentos, libros, ensayos, textos, entre otros, que buscan mostrar, denunciar y combatir el olvido al que quedan relegadas las miles de víctimas que dejan los ataques violentos.

Al tratar de definir el fenómeno de la violencia surgen diversos interrogantes que complejizan el asunto, puesto que la diversidad de formas en que se ejecuta, amplía las miradas para su estudio. Sin embargo, hay que tener en cuenta que existe un denominador común a todas ellas. Por un lado, está la imagen del Otro² dentro de la confrontación armada colombiana y, de otra parte, la utilización de las armas como vía de resolución de conflictos (Blair, 1999, p. 50).

Las diferentes etapas que ha tenido la violencia en Colombia han desplegado a la fecha otras modalidades y otros grupos que la reproducen, al tiempo que hay una desfiguración de los intereses y luchas que dieron origen a grupos armados como las guerrillas y los paramilitares, sin negar que en el marco de la Ley se les reconoce su lucha. Dichas etapas se han caracterizado por diferentes acontecimientos que enmarcan la historia del país y que, a continuación, se presentan en una breve cronología con algunos de los hitos de la violencia en Colombia.

| CRONOLOGÍA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA | | |
|---|--------------------------|---|
| Fecha | Suceso | Descripción |
| 1928 - 6 de diciembre | Masacre de las bananeras | La masacre de las bananeras consistió en el asesinato de aproximadamente 300 trabajadores quienes estaban en huelga debido a las pésimas condiciones laborales que les ofrecía la United Fruit Company, en el municipio de Ciénaga. La masacre fue ejecutada por las Fuerzas Armadas de Colombia bajo la orden del Gral. Carlos Cortés Vargas durante la presidencia de Miguel Abadía Méndez. Con este evento se inició el movimiento sindical en Colombia. |
| 1930 | Conflicto bipartidista | Tras 44 años de hegemonía conservadora, la elección de Enrique Olaya Herrera, líder liberal, |

² “Lo monstruoso representa el Otro depredador que hay en cada ser humano, al tiempo que moviliza una imaginación negativa que amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género” (Cortés, 1997, p.18).

| | | |
|------------------|-------------------------|--|
| | | desató una pugna constante por el poder entre los partidos Conservador y Liberal, que dejó como consecuencia la persecución y muerte de miles de personas de ambas filiaciones. |
| 1948, 9 de abril | El Bogotazo | Es asesinado el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, suceso que da inicio a lo que se ha llamado el periodo de <i>La Violencia</i> . |
| 1946 | Violencia conservadora | El presidente Laureano Gómez realizó una campaña de persecución contra simpatizantes liberales y opositores de su gobierno. Roberto Urdaneta sucesor de este continuó con las acciones violentas del periodo presidencial. Surge la policía <i>Chulavita</i> , órgano ilegal encargado de perseguir, asesinar y expropiar de sus tierras a liberales radicales y a comunistas rurales. Principio del terror que aparecerá después en nuestro país. |
| 1958-1974 | Frente Nacional | Este pacto firmado entre los partidos Liberal y Conservador consistió en la distribución de la administración pública igualmente durante 16 años entre ambas colectividades. Con esta alianza se dio fin a la violencia bipartidista y algunas guerrillas se desmovilizaron, pero surgieron nuevos movimientos armados. |
| 1964 | Surgimiento de las FARC | Se conforman las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) como una autodefensa campesina ante la persecución que se dio a las formas de organización rural que eran lideradas por el Partido Comunista |
| 1965 | Nacimiento del ELN | Se constituye el Ejército de Liberación Nacional (ELN), cuyo objetivo era “la obtención del poder por las clases populares y la derrota de la oligarquía nacional, de las fuerzas armadas que las sostienen y de los intereses económicos, políticos y militares del imperialismo norteamericano” (Medina, 2001, p.10). |
| 1967 | Nacimiento del EPL | Nace el Ejército Popular de Liberación (EPL), quien expandió su acción hacia diferentes regiones, pero teniendo mayor incidencia en la zona bananera de Urabá y donde se creó un fuerte conflicto social a causa de las exportaciones de fruta. |
| 1970 | Surgimiento del M-19 | El grupo guerrillero M-19, se denominó así por las elecciones del 19 de abril de 1970, tras considerarse que eran un fraude electoral. Según el Informe Final de la Comisión de la Verdad: “Tras la derrota del General Rojas Pinilla en los comicios, su partido político estaba enfurecido. Una parte del movimiento propuso la lucha armada; la otra era partidaria de seguir la política. Así, la ANAPO terminó dividida: el ala |

| | | |
|----------------------|---|--|
| | | socialista, encabezada por Carlos Toledo Plata, se convirtió en el M-19, y la tradicionalista encabezada por María Eugenia Rojas, hija del General, continuó la alternativa política” (Gómez, 2009, p. 25). Aparición del narcotráfico. |
| 1976 | Identificación de autodefensas | Se identifican grupos paramilitares como los AAA, conformados por el Batallón de inteligencia y contra inteligencia del Ejército Nacional. |
| 1984 | Surgimiento del MAQL | Surge el Movimiento Armado Quintín Lame (MAQL), en el departamento del Cauca. Su objetivo estaba apuntaba a la defensa de los ataques hostiles por parte de los militares, terratenientes y guerrilleros contra las comunidades indígenas. |
| 1985, 6 de noviembre | Toma del Palacio de Justicia | El M-19 se toma el Palacio de Justicia, dejando como resultado 98 muertos aproximadamente y varios desaparecidos. |
| 1987-1990 | Los narcotraficantes declaran la guerra al Gobierno | El grupo denominado <i>Los extraditables</i> comienza una oleada de violencia con acciones como el sicariato, los carros bomba y los atentados terroristas. |
| 1988 | Incurción de las ACCU | Surgen las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) como respuesta a las acciones de los grupos guerrilleros. |
| 1991 | Firma de acuerdo de paz | El EPL firma el acuerdo de paz con el gobierno de Cesar Gaviria convirtiéndose así en el movimiento Esperanza, Paz y Libertad. También se desmovilización del Movimiento Quintín Lame, como ya lo había hecho el M-19. |
| 1994, 11 de febrero | Las Convivir | Se conforman en Antioquia las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada (Convivir) durante la gobernación de Álvaro Uribe, las que serían el origen de las futuras AUC. |

Cuadro 2. Cronología de la Violencia en Colombia.

Las luchas que se han dado por la obtención del poder, las situaciones de desigualdad económica, marginalidad social y exclusión política, inducidas por un proceso de modernización en crisis, no siempre condujeron a procesos violentos en la sociedad. Sin embargo, nuestro contexto social (donde la influencia de la modernización contribuyó a la aparición y fortalecimiento de factores tales como la salarización creciente, la urbanización,

los cambios demográficos, una mayor cobertura de la educación, entre otros, deteriorando las relaciones entre comunidades), la crisis política (generada por la incursión del proyecto de modernización, en el que no se desarrollaron simultáneamente nuevos sistemas de referencia) y el debilitamiento del Estado (dado por la corrupción) son factores que han contribuido a la inserción y acción de grupos armados en nuestra sociedad (Blair, 1999, pp. 5-7, 32-33).

Dentro de los muchos autores que han desarrollado el tema de la violencia, encuentro que el término violencia no puede tener una única definición. Tal como lo señaló Jacques Sémelin, no existe una teoría capaz de explicar todas las formas de violencia. Ella tiene numerosas caras, resultado de procesos diversos. No podemos explicar con los mismos conceptos la violencia del criminal, la de una masa frenética y/o la de una agresión militar (Citado por Blair, 2009, p. 10).

La complejidad del concepto hace que lograr una definición unívoca de la violencia sea tarea casi imposible. Esta falta de unidad en la asunción del término es planteada por Elsa Blair en su libro *Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición* (2009). Esta investigadora, en la búsqueda de una definición de la violencia recurre a diversos autores tratando de seguir sus perspectivas analíticas y disciplinares para acercarse a los análisis que cada uno de ellos realiza, con el objetivo de dilucidar las posibles conceptualizaciones que se desarrollan sobre la misma. Ahora bien,

Cuando la violencia se asume en su dimensión política, los autores remiten, en esencia, al problema del Estado y definen *violencia* como “el uso ilegítimo o ilegal de la fuerza”; esto para diferenciarla de la llamada violencia “legítima”, con la que quieren designar la

potestad o el monopolio sobre el uso de la fuerza concedido al Estado. Esta concepción weberiana de Estado (con su consecuente manejo de la fuerza, la violencia y el poder) es la que ha marcado la pauta en la reflexión por parte de sociólogos y politólogos (Blair, 2009, p.11).

Dentro de la denominada *violencia política*, se considera el uso ilegal de la fuerza relacionada con las prácticas que realizan los grupos armados, para la imposición de la autoridad en las regiones y la obtención de territorio colombiano. Así pues, relaciono este uso ilegal de la violencia con algunos artículos de prensa encontrados en la web y con los relatos del libro *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo del terror en Colombia*, de María Victoria Uribe (2004), en el que personas víctimas de ataques violentos, realizados por grupos de paramilitares o guerrilleros, cuentan algunos de los episodios de terror que vivieron. Así, por ejemplo, una mujer relata:

Yo vivo a una cuadra del matadero municipal, del matadero oficial de pueblo. Y todas las noches vimos con mis hijos, yo lo vi, como pasaba gente amarrada de las manos atrás y amordazada la boca. Ya cuando ellos daban la orden de apagar todas las luces y de apagar la planta del pueblo, empezaban a matar, a torturarlos primero y después a matarlos. Gritaban pidiendo auxilio. Pero como ustedes comprenderán en este país manda el que tiene las armas. Entonces quedamos impotentes ante estos criminales. Y estuvimos a merced de ellos durante cinco días, sin la ayuda de nadie (p. 125).

Asimismo, en un artículo de prensa se lee lo siguiente:

La asociación de Arauca en nombre de todos los campesinos de la región denunciamos y rechazamos ante la opinión pública nacional e internacional los hechos que se viene presentando en el departamento. El día de ayer 02 de junio hombres armados pertenecientes

al grupo insurgente del ELN ingresaron a la vereda Matecaña del municipio de Fortul y asesinaron a los campesinos ELBER PINEDA y ALBERTO. El primero vivía en la ciudad de Bucaramanga y llegó el día de ayer a la región a visitar su finca la cual era administrada por el señor Alberto. Estos hechos son los que preocupan a la población campesina, la cual ya no tiene seguridad ni en su propio hogar. Es por este motivo y muchos otros que se están presentando en el departamento de Arauca que hacemos un llamado a la opinión pública para que denuncien estos hechos y se preste la mayor protección para los campesinos (IPO, 3 junio de 2010).

De igual manera, la violencia “legítima” concedida al Estado, designa la potestad y uso de la fuerza permitidos a las autoridades políticas que regulan el orden público, sin embargo, esta violencia de orden legal se encuentra asociada a varios de los sucesos ocurridos en las protestas y marchas realizadas por indígenas, población campesina, estudiantes y civiles, donde el Ejército Nacional o la Policía Nacional atentan contra la vida e integridad de las personas. Muestra de ello es la siguiente noticia:

Ante la personería de Fortul, los ciudadanos Ángel Miguel García y María Nelly Benavides, ambos de 65 años de edad, instauraron la denuncia de la forma como según ellos fueron maltratados, al igual que dos menores de diez y seis años por unidades de la Policía Nacional el pasado domingo 16 de octubre (Caracol, 21 de noviembre de 2011).

A partir de lo anterior y desde la investigación de Blair (2009) se abre un panorama hacia la definición de la violencia. Así pues, me permitiré tomar varias de las definiciones que aparecen en el trabajo de esta autora para dilucidar mi concepto de violencia.

Jean Claude Chesnais, en el libro *Histoire de la violence*, se apoya en una mirada histórica para explicar los diferentes tipos de violencia que surgen de acuerdo a cada

momento de la historia y a cada sociedad, lo que cambia, por ende, la naturaleza de los conflictos. Su análisis muestra como el Estado es, definitivamente, en quien se concentra el potencial de la violencia. Por consiguiente para este autor:

La violencia en sentido estricto, la única violencia medible e incontestable es la violencia física. Es el ataque directo, corporal contra las personas. Ella reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien (Citado por Blair, 2009, p. 13).

Por otro lado, Jean-Marie Domenach plantea que esta es un fenómeno humano:

La violencia es específicamente humana y, en este sentido, ella es una libertad (real o supuesta), que quiere forzar a otro. Yo llamaría violencia al uso de una fuerza abierta o escondida, con el fin de obtener de un individuo o de un grupo eso que ellos no quieren consentir libremente (Citado por Blair, 2009, p. 16).

Desde una mirada antropológica, y apoyándose en las ideas de Tomas Hobbes, Georges Balandier plantea la manera en que la sociedad se constituye “domesticando” la violencia, la cual es regulada por los ritos, las normas y los símbolos, que son unas formas de institucionalidad. Balandier, junto a otros antropólogos, expresa la importancia del carácter de estas prácticas en la vida social, pues a partir de ellas se establecen los comportamientos y maneras de accionar, para la conformación de una sociedad. Al respecto, dice que “el origen del derecho y la fundación y legitimación de los poderes ha sido la operación simbólica por excelencia para dominarla por medio de las técnicas, las normas y los ritos” (citado por Blair, 2009, p.18). Asimismo, este autor dirige su estudio a la manera en cómo se constituyen los procesos sociales de legitimidad política y cómo los

conflictos sociales se convierten en conflictos políticos, es decir, en confrontaciones reguladas.

Otra visión antropológica que se complementa muy bien con la anterior es la sostenida por René Girard en su libro *La violence et le sacre*, en la que muestra cómo a través de la institución del sacrificio expiatorio se domestica y controla a la violencia, presente siempre en la vida social, y como su rol hace parte de la conformación de las sociedades y del desarrollo de las mismas. Para ello, este pensador centra su mirada en la religión, que es la primera institución que ejerce el poder social, pasando por otras formas que surgen posteriormente y que cambian las dinámicas y estructuras sociales, las bases del derecho y de la Ley. Así pues, para estos antropólogos, el derecho, lo sagrado y el poder son las tres formas de regulación de la violencia.

Daniel Pécaut, autor francés cuya perspectiva es más sociológica, encuentra que es en las teorías de los modos de producción, el Estado y lo político, donde posiblemente se puede construir una interpretación de los fenómenos de la violencia y/o represión más sistemática, teniendo en cuenta que aún allí sus términos son polivalentes y que si se restringen estos términos al terreno de lo político serán mayores sus limitaciones. Al respecto sostiene:

La represión hace referencia a una relación vertical y con agentes identificables: ley, policía, clase dominante, la violencia se refiere a relaciones horizontales de dominación dentro de lo social y remite a una cierta crisis de los puntos de referencia donde se diluyen las fronteras de lo legal y lo ilegal, de lo público y de lo privado, de la conformidad y de la revuelta (Citado por Blair, 2009, pp. 17-18).

A partir de las anteriores referencias a la noción de violencia, Elsa Blair, en su libro *Conflicto armado y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios* (1999), construye su propio concepto de violencia, que surge de la recolección de concepciones y reflexiones del mismo:

Con todo, y en el marco de una tesis doctoral, me vi obligada a construir un concepto para la violencia propia del conflicto armado que era, entonces, mi “objeto” de estudio. Decía: “entiendo por violencia el conjunto de relaciones de fuerza donde el poder está mediado por las armas y cuyo fin último es la destrucción física del adversario” (Blair, 2009, p.19).

Otra de las autoras que hace referencia al término de la violencia es María Victoria Uribe quien en su libro *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*, se acerca al fenómeno de la violencia entendiéndolo como una práctica social, reiterativa y culturalmente determinada, y no como un producto de demencia colectiva (1996, p.13). Idea que desarrolla posteriormente en *Antropología de la inhumanidad, un ensayo interpretativo del terror en Colombia* (2004).

Por otro lado, la mirada a la violencia de Bello et al. en el libro *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación* (2005), se encuentra ligada a la masacre ocurrida en este caserío, eje central de su investigación. Para estas investigadoras, los hechos de horror asociados a la denominada violencia política se expresan como hechos cotidianos, que terminan siendo parte del acontecer “normal”³ de la sociedad colombiana, a pesar de ser continuos y crudos. Las autoras, asimismo, plantean el término de violencia política, entendiéndola a esta como las acciones en las que se da la participación activa de grupos

³ El término *normal* hace referencia a la cotidianidad de las labores que realizan las personas en el día a día.

armados en oposición a las leyes sociales y, por ende, al Estado colombiano. Al respecto, se afirma:

Se entenderá por violencia política aquella ejercida como medio de la lucha política-social ya sea con el fin de mantener, modificar, substituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado (Noche y Niebla 2012, p. 7).

Así pues, la violencia se caracteriza en tres grupos de acuerdo a los actores que la ejecutan:

1. Causada por agentes del Estado o por particulares que actúan con el apoyo, tolerancia o aquiescencia de las autoridades oficiales y en este caso se tipifican como *violación de Derechos Humanos*.
2. Por grupos insurgentes que combaten contra el Estado o contra el orden social vigente, y en este caso esa violencia se ajusta a las leyes o costumbres de la guerra y entonces se tipifica como *acciones bélicas* o se aparta de las normas que regulan los conflictos armados y entonces se tipifica como *infracción al Derecho Internacional Humanitario (DIH)*.
3. Por grupos o personas ajenas al Estado y a la insurgencia, pero impulsados por motivaciones ideológico-políticas que los llevan a actuar en contra de quienes tienen otras posiciones o identidades, o de las organizaciones antes mencionadas. En ocasiones, los autores son identificables como ajenos al Estado y a la insurgencia y en otras, la identidad de los autores no es posible determinarla pero sí hay elementos para identificar los móviles. Dado que el elemento identificable en todos estos casos es la motivación, estos casos se tipifican como *violencia político-social* (Cinep & Justicia y Paz, 1997, p. 9).

De otra parte, Semelin (2004) plantea que:

Las masacres al igual que otras modalidades de la violencia política, han sido objeto de análisis y trabajo investigativo en nuestro país, especialmente en el ámbito político desde donde se intenta dar cuenta de su uso como estrategia de guerra, de los actores que las provocan, de los intereses que persiguen, de los costos políticos y de los daños materiales que entrañan y de las vidas humanas que sacrifican. Es decir, la masacre vista desde “la primacía de lo político y lo estratégico” (p. 56).

Con el ánimo de obtener claridades sobre el término violencia, es necesario acceder a otras concepciones y reflexiones, para ello me acerqué a Cortés (1997), autor del libro *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, quien analiza la manera en que la obra de determinados artistas a través de “la manifestación del cuerpo (rajado, canibalizado, destrozado)” producto de actos violentos, interviene en el mundo de lo real. El autor inicia su discusión remitiéndose a diferentes representaciones del cuerpo humano que posteriormente se relacionan con la mitología, la psicología, la literatura, el cine y las reivindicaciones ideológicas y sociales de sectores minoritarios de la sociedad. El cuerpo como instrumento u objeto de sacrificio, de alerta o de mensaje, denota el concepto de violencia como un acto de agresión y violación del carácter del cuerpo, de lo que atenta.

Por esta misma línea en la que el arte es el medio de representación de la violencia, el libro *Cuerpo Gramatical. Cuerpo arte y violencia*, de Restrepo (2006), artista e investigador colombiano, nos expone una serie de imágenes que se van relacionando con el arte, la muerte y la religión, para darnos unas ideas muy propias de cuerpo, en las que lo sagrado es la vida y su representación, el cuerpo como portador de ella. En este sentido, podemos encontrar una mirada similar en el texto de Cortés (1997), en que la violencia es

una acción de ataque al cuerpo, a la vida, pero también una acción de sacrificio, en las que están inmersos diferentes objetivos de denuncia o amenaza.

Estas aproximaciones al concepto de violencia me permiten tener una visión más amplia y una cercanía a las conceptualizaciones que se tienen del mismo término. La construcción que realiza Blair (2009), guiada por su recorrido en las diversas concepciones del término, le permitieron relacionar y disgregar unas de otras, construyendo así el suyo propio y que para mí es el más cercano a lo que se entiende por Violencia. Palabras como poder, fuerza, oposición, armas, destrucción, enemigo, dominación, domesticación, sociedad, práctica social, cultura colombiana, vidas humanas, entre otras, que aparecen en las diferentes posturas y concepciones, permiten dimensionar la magnitud de lo que encierran las acciones violentas y por tanto lo que ellas significan.

Finalmente, apoyándome en esta aproximación del marco teórico y teniendo en cuenta que el término violencia se ramifica en violencia política, intrafamiliar, psicológica entre otras, podría decir que el término violencia para este proyecto significará lo siguiente: Violencia es una práctica directa o indirecta sobre el cuerpo y sobre la constitución de la persona como ciudadano, generada por agentes armados legitimados por el Estado o al margen de la ley, los cuales pueden ejercer acciones de hecho y/o simbólicas.

Las acciones de hecho son consideradas como aquellas que ocurren de manera directa sobre la persona, por ejemplo: un asesinato, ya sea por arma blanca, de fuego o por otros medios. Las acciones simbólicas son ejecutadas sobre terceras personas, es decir que alguna persona sea testigo de un homicidio o delito violento en contra de alguien, ya sea

pariente, amigo, conocido u otro particular, y que pueden generar daños a nivel psicológico, emocional, mental, entre muchos otros.

Así, según lo mencionado anteriormente, es necesario aclarar qué se entiende por grupo armado al margen de la Ley y la conexión que se empieza a establecer con los Derechos Humanos y el Derecho Internacional Humanitario. Para ello, a continuación, desarrollaré la explicación de dichos conceptos.

Grupo armado al margen de la Ley: la tarea de construir las acepciones de lo que se entiende por al margen de la Ley, en el margen de la Ley y fuera del margen de la Ley es un ejercicio complicado. Ahora bien, el concepto de Grupo Armado Organizado al Margen de la Ley (GAOML) es un producto del marco jurídico, que tiene un toque muy político y que está dirigido a delimitar lo que está conforme a los parámetros de Nación y que se considera legal e ilegal en cuanto a intervención militar.

Desde que apareció el conflicto armado en Colombia, que tuvo su génesis en la década de 1950 con la guerra civil y el bipartidismo, se ha tratado de construir el concepto de GAOML. Los grupos que surgieron en ese momento y que se asignaron el nombre de guerrilleros actuaban en contravía de los ejércitos propios del Estado, representados por las Fuerzas Militares, y por tanto en contra del orden establecido por el gobierno. Ante esta situación, una alianza entre agentes del Estado, narcotraficantes y terratenientes optaron por la creación de un grupo que se encargaría de limitar las acciones de los grupos subversivos, lo que dio origen a los denominados grupos paramilitares.

La obligación que tiene el Estado colombiano de hacer cumplir los acuerdos internacionales establecidos y firmados por las naciones en pro de defender la vida e

integridad física de los ciudadanos, generó que el mismo empezara a buscar acciones que contribuyeran al cumplimiento y respeto de los acuerdos firmados. Por tanto, se estructuraron lineamientos para construir un procedimiento con el fin de generar a su vez mecanismos de desmovilización y reincorporación a la vida civil para integrantes de GAOML con garantías y beneficios jurídicos conocidos como amnistías o indultos.⁴

Así pues, la definición que da la Ley 418 de 1997 acoge los pronunciamientos de instrumentos internacionales que han hablado de la materia, como el Protocolo II de los Convenios de Ginebra⁵, que define las características de los conflictos armados de carácter internacional y de carácter nacional (como es el caso de Colombia). Según lo anterior:

Se entiende por Grupo Armado Organizado al Margen de la Ley, aquel grupo de guerrilla o de autodefensas, o una parte significativa e integral de los mismos como bloques, frentes u otras modalidades de esas mismas organizaciones que, bajo la dirección de un mando responsable, ejerza sobre una parte del territorio un control tal que le permita realizar operaciones militares sostenidas y concertadas. (Agencia Colombiana para la Reintegración [ACR], 2011, Glosario).

Asimismo, de acuerdo a la Ley 418 de 1997 se establece un régimen más claro en cuanto a los GAOML:

Se entiende por Grupo Armado Organizado al Margen de la Ley a, aquel grupo que: está conformado por diferentes miembros, tiene una estructura definida, tiene un mando, es

⁴ Para entender más sobre dichos lineamiento consultar la Ley 418 de 1997, la Ley 975 de Justicia y Paz, La Ley 1448 de 2011, el Decreto 1290 de 2008 Reparación por vía Administrativa.

⁵ (Protocolo II adicionales a los Convenios de Ginebra de 1949 relativo a la protección de las víctimas de los conflictos armados sin carácter internacional, 1977.) Fuente tomada de la página web: <http://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/protocolo-ii.htm>

decir un líder y su consolidación y presencia en el territorio nacional es tan fuerte o notoria que les permite cometer actos militares diferentes a los que la Nación o el Estado han establecido, es decir las Fuerzas Militares. (Ramírez, 5 de marzo de 2013)

Es importante tener en cuenta que la Corte Suprema de Justicia al analizar cuál era la diferencia entre paramilitares y guerrilleros estableció qué delitos habían cometido y por qué los hacían diferentes, encontrando que los guerrilleros tienen un contenido muy político y revolucionario, por tanto los delitos cometidos y los beneficios jurídicos de amnistía e indulto que se les ha otorgado son los enmarcados dentro del delito político, es decir que han actuado con un fin general, un beneficio para toda la sociedad, un fin altruista. Ello es diferente a la estructura de los paramilitares, puesto que ellos no iban en contra de un orden estatal, sino a favor de este, además sus delitos de acuerdo a la Corte Suprema de Justicia se entienden como delitos ordinarios por no tener un fin altruista, por tanto no les pueden aplicar la misma normatividad y beneficios que a los grupos guerrilleros. Además, el Estado reconoce que en nuestro conflicto se encuentran varios actores armados como lo son las guerrillas, los paramilitares, las mismas Fuerzas Militares que están dentro de un marco legal y las bandas criminales (Bacrim), que poseen características disímiles y que por tanto cumplirían con procesos judiciales diferentes.

La claridad en características y consideraciones en cuanto a delito político que designan qué es un GAOML de carácter internacional y nacional fueron cimentadas en relación a los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario. Estas normas fueron creadas internacionalmente y a ellas se acogen los Estados y se aplican según sea el caso. Así pues, a continuación presentaré algunas características fundamentales de los DDHH y del DIH, con el fin de hacer notar sus diferencias.

Derechos Humanos

Según la definición de la Organización de Naciones Unidas (ONU), los DDHH son:

Derechos inherentes a todos los seres humanos, sin distinción alguna de nacionalidad, lugar de residencia, sexo, origen nacional o étnico, color, religión, lengua, o cualquier otra condición. Todos tenemos los mismos derechos humanos, sin discriminación alguna. Estos derechos son interrelacionados, interdependientes e indivisibles.

Los derechos humanos universales están a menudo contemplados en la ley y garantizados por ella, a través de los tratados, el derecho internacional consuetudinario, los principios generales y otras fuentes del derecho internacional. El derecho internacional de los derechos humanos establece las obligaciones que tienen los gobiernos de tomar medidas en determinadas situaciones, o de abstenerse de actuar de determinada forma en otras, a fin de promover y proteger los derechos humanos y las libertades fundamentales de los individuos o grupos (ONU, s.f., párr. 1-2).

De otra parte, en el momento en que alguien o un Estado, así este sea mi país, comete una alguna acción en contra de mis derechos humanos esto se conoce como *violación*. Asimismo, estos derechos se aplican para tiempos de conflicto, de paz o para cualquier otro momento, en tanto son normas generales.

Derecho Internacional Humanitario

El DIH, conocido también como el Derecho de la Beligerancia o del Conflicto, forma parte del cuerpo de Derecho Internacional que rige las relaciones entre los Estados, y se define en los siguientes términos:

El DIH tiene por objeto limitar los efectos de los conflictos armados por razones humanitarias. Su finalidad es proteger a las personas que no participan o han dejado de participar en las hostilidades, a los enfermos y heridos y a los prisioneros y las personas civiles, y definir los derechos y las obligaciones de las partes en un conflicto en relación con la conducción de las hostilidades (...) Su núcleo siguen siendo los Convenios de Ginebra y sus Protocolos adicionales, que establecen obligaciones jurídicas claras y consagran los principios humanitarios fundamentales:

- Los soldados que se rinden o que estén fuera de combate tienen derecho a que se respete su vida y su integridad moral y física. Está prohibido darles muerte o herirlos.
- La Parte en conflicto en cuyo poder estén, recogerá y prestará asistencia a los heridos y los enfermos. También se protegerá al personal sanitario, los establecimientos, los medios de transporte y el material sanitarios. El emblema de la cruz roja, la media luna roja o el cristal rojo es el signo de esa protección, y debe respetarse.
- Los combatientes capturados tienen derecho a que se respete su vida, su dignidad, sus derechos personales y sus convicciones. Serán protegidas contra todo acto de violencia y de represalia. Tendrán derecho a intercambiar noticias con sus familiares y a recibir socorros.
- Los civiles que se encuentren bajo la autoridad de una parte en el conflicto o de una potencia ocupante de la cual no sean nacionales tienen derecho a que se respeten su vida, su dignidad, sus derechos personales y sus convicciones.
- Cualquier persona se beneficiará de las garantías judiciales fundamentales. Nadie será condenado salvo en virtud de una sentencia previa pronunciada por un tribunal legítimamente constituido. No se considerará a nadie responsable de un acto que no haya cometido, ni se someterá a nadie a tortura física o mental ni a castigos corporales o a tratos crueles o degradantes.

- Las partes en conflicto y los miembros de las respectivas fuerzas armadas no tienen derecho ilimitado por lo que respecta a la elección de los métodos de los medios de guerra. Se prohíbe emplear armas o métodos de guerra que puedan causar pérdidas inútiles o sufrimientos excesivos.
- Las partes en conflicto harán distinción, en todo tiempo, entre población civil y combatientes, protegiendo a la población y los bienes civiles. En tal sentido, antes de lanzar un ataque se tomarán las precauciones adecuadas.
- El comité internacional de la Cruz Roja es el “guardián” de los convenios de Ginebra pero no pueden actuar como policía ni como juez, tales funciones solo conciernen a las partes en los tratados internacionales o sea los gobiernos quienes están obligados a proteger y prevenir las infracciones del DIH (Comité Internacional de la Cruz Roja, 2010, Introducción).

De otra parte, también se puede decir que el DIH se aplica no solamente para las partes que se están enfrentando el grupo armado legal y el grupo armado ilegal, sino también para la población civil cuando esta queda en el medio de la confrontación o de enfrentamientos. Es decir, las personas que estén en medio del conflicto y que hagan parte de grupos al margen de la ley o de militares también se les aplican el DIH.

Asimismo, de acuerdo a las acciones cometidas por los GAOML y los grupos de carácter legal y que puedan afectar a la población civil, es decir que se violen los DDHH, se consideran *infracciones* al DIH, el cual, finalmente, es una norma especial. Según lo anterior, entonces, se puede decir que al violarse los DDHH se cometen infracciones al DIH.

Símbolo, Ritual y Teatro

Desde autores teatrales como Stanislavski, Grotowski, Artaud y Barba, entre otros, y pasando por ciencias sociales como la sociología, la antropología, así como por otras corrientes científicas y humanistas, el teatro ha sido relacionado con el ritual, por su contenido, estructura y significación a nivel cultural. Pero sobre todo, porque posibilita el encuentro entre diferentes personas, en este caso, el encuentro de los actores con el público, en un espacio temporal. En este sentido, para entender el concepto del ritual y relacionarlo con el teatro tomé como referente a Víctor Turner, cuya definición de ritual alude a este como:

Una secuencia estereotipada de actos que comprende gestos, palabras, objetos, etc. celebrados en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que lo llevan a cabo (actores del ritual) (Citado por Ametrano, s.f., p. 1).

De acuerdo a lo anterior, esta relación entre teatro y ritual se da de manera directa de acuerdo a las características particulares de las prácticas rituales en correspondencia con las prácticas teatrales. Es decir, que se entretrejen una con la otra en el momento en que la obra es expuesta al público.

Una de las características importantes insertas en el ritual y en el teatro es el símbolo, el cual es mencionado por Turner como “la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual” (Turner, 1967, p. 21). Es decir el símbolo es la

estructura semántica que contiene los signos, símbolos o ideas que representan. En este sentido, el símbolo contiene diferentes atributos tales como:

- Es portador de múltiples significados, en los que las acciones y los objetos son el vehículo de transmisión simbólica.
- Es unificador de distintos significados, los cuales se interrelacionan por analogías o asociaciones del pensamiento.
- Concentra las diferentes ideas y relaciones entre acciones, interacciones y cosas en el vehículo simbólico.
- Polariza los significados. Es decir los símbolos principales del proceso ritual son divididos en dos: los que contienen la significación de los símbolos morales e ideológicos (normativo o ideológico) y los símbolos que concentran los deseos y sentimientos que se expresan (sensorial).

Existen unos símbolos dominantes, que contienen múltiples significados y son centrales en el ritual, y otros que son los símbolos auxiliares que dependen de los dominantes. Asimismo, la relación inseparable entre ritual y símbolo provoca significaciones que se crean en medio de estos y que están contenidos en las asociaciones y analogías que crea el ser humano en relación a su contexto y prácticas cotidianas. En este sentido, el ritual es inherente al ser humano.

En las diferentes culturas de nuestro país las personas realizan y celebran diferentes rituales en honor u homenaje a diversos acontecimientos importantes para la comunidad, que establecen tanto su cultura como su manera de vivir y de llevar diferentes procesos vitales. Por ejemplo, en las sociedades occidentales los rituales litúrgicos insertados por el

catolicismo fundamentan determinadas prácticas culturales, tales como el nacimiento, el bautizo, la primera comunión, la confirmación, las ceremonias matrimoniales (carácter contingente) la muerte, y otros de carácter estacional como el comienzo de ciclos de siembra y recolección, entre otros⁶. Por otro lado, los ritos fúnebres celebrados en memoria de los fallecidos contienen un entramado de símbolos que permiten a los vivos llevar el alma del difunto a través de una serie de acciones para así poder cerrar el ciclo terrenal.

En Grotowski se encuentra que:

Quando me refiero al ritual hablo de su objetividad es decir: que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes... El ritual es performance, una acción cumplida, un acto (2006, p. 9).

Es decir que el ritual establece una relación inseparable con lo espiritual y lo físico, que permite al actor llevar a cabo sus acciones de manera orgánica en una relación con la naturaleza. Por tanto, al relacionar el teatro con el ritual encuentro que los atributos contenidos en el símbolo (significación, asociación y analogía) están inmersos en la exploración que el actor emprende hacia la búsqueda de la significación de la palabra y el cuerpo.

La voz como emisora de sonido y palabra al ser limitada a lo que realmente es fundamental para la transmisión del mensaje, posibilita su conexión con las acciones del cuerpo vehículo de transmisión de significados y símbolos, permitiendo al público asociar y

⁶ De acuerdo a lo que plantea Ametrano (s.f.), el carácter contingente de los ritos define las celebraciones que se realizan alrededor de un bien individual o colectivo. Y el carácter estacional refiere a las celebraciones relacionadas con los cambios climáticos y de estaciones.

relacionar por analogías o asociaciones del pensamiento lo que se pone en escena, en relación al tema expuesto en la obra teatral. En palabras de Grotowski:

Lo que era esencial para mostrar el significado simbólico de la acción, basada en la mímica, y las palabras se redujeron a sonido puro para producir asociaciones espontáneas en la mente del espectador (Citado por Innes, 1981, p. 184).

Por otro lado la relación violencia y ritual se establece en cuanto las prácticas violentas también desarrollan secuencias de acciones que poseen un determinado orden, es decir no son actos fortuitos sino que por el contrario están estructurados con un inicio, un desenlace y un final. “Las masacres de La Violencia son actos rituales llevados a cabo al margen de las actividades cotidianas” (Uribe, 1996, p. 84).

De acuerdo con el análisis sobre la violencia en Colombia realizado por María V. Uribe, se encontró que:

En el seguimiento cuidadoso de los datos consignados en los expedientes judiciales permite distinguir en las masacres una secuencia de acciones que pueden dividirse en tres fases. La fase preliminar se iniciaba con los avisos y amenazas de muerte (...) La segunda fase se iniciaba cuando irrumpían los victimarios en la casa campesina donde vivían los supuestos enemigos. Dicho acto conformaba el espacio sacrificial (...) Esta fase final también estaba marcada por la repartición del botín entre los bandoleros en fila, sentados o recostados, con las cabezas de los decapitados entre las piernas o sobre el vientre (1996, pp. 85, 87 y 92).

Estas fases marcan una serie de acciones que contienen otras significaciones en medio de ellas, por ejemplo, en la fase dos se desarrollan otras acciones para llevar a cabo la muerte de las personas: primero, irrumpían en las casas de los campesinos; segundo,

procedían a sacar al patio de la casa al jefe de la familia con golpes y seguidamente a toda la familia; tercero, procedían al asesinato de diferentes maneras y mientras lo hacían lanzaban palabras soeces para establecer una distancia entre la víctima y el victimario; y cuarto, luego de la muerte, el cuerpo era reorganizado, es decir que su estructura física era modificada por los cortes de las extremidades del cuerpo, las cuales eran colocadas en otro orden con el fin de instaurar un mensaje de terror.

Por tanto, la relación que el cuerpo establece con el ritual es natural, pues como dice Grotowski: “el cuerpo se considera una estructura simbólica y simbolizable, cuyo mimetismo va más allá de sí mismo y se proyecta en una psique colectiva” (Citado por Holda, s.f., párr. 8). Así pues, se encuentra una relación u asociación de las prácticas teatrales con las prácticas violentas y el ritual que se desarrolla en medio de estas, en tanto que las dos cumplen con un desarrollo de acciones similares:

- Existe un escenario para la representación y un escenario para cometer el acto violento.
- Las acciones poseen un inicio, desenlace y final.
- El cuerpo es el medio por el cual se transmite un mensaje.

Finalmente, el encuentro de los actores con el público, de las víctimas con los victimarios, contiene un depósito de información que a través de las relaciones entre los símbolos y los vehículos de expresión de los mismos desarrollan el ritual.

CAPITULO II. *DE LA TRAYECTORIA AL MONTAJE*



Imagen 5. Integrantes de Teatro Varasanta

Contextualización caso *Kilele...*

En este capítulo hablaré sobre el Teatro Varasanta y sus producciones. Luego haré la apertura a la obra *Kilele, una epopeya artesanal*, a partir de los hechos ocurridos el 2 de mayo del año 2002 encontrados en la noticia publicada dos días después por el periódico El Tiempo (Ver anexo 1). Asimismo, se presentará la sinopsis de la obra teatral y, finalmente, a partir de los reconocimientos que ha tenido la obra, hablaré del aporte que esta hace al teatro colombiano.

Sobre el Teatro Varasanta

El Teatro Varasanta fue creado en el año 1994 por Fernando Montes, Carlos Alberto Villada “Beto” y Adriana Rojas, como un centro para la transformación del actor, de permanente exploración e investigación del teatro contemporáneo. En 1995 obtuvo la

personería jurídica con el nombre de Fundación Teatro Varasanta. Los miembros de la junta directiva fueron los mismos actores, siendo el representante legal “Beto” Villada, quien hasta este momento sigue asumiendo el cargo. Así pues, actualmente el grupo está conformado por los siguientes actores: Isabel Gaona, Liliana Montaña, Marcia Cabrera, Gina Gutiérrez, “Beto” Villada, Francisco Rebollo y su director es Fernando Montes.

El entrenamiento: la vía creativa

El entrenamiento desarrollado por Jerzy Grotowski es adoptado por el grupo, al igual que ciertos elementos de otras disciplinas como del mimo gestual, el yoga, la danza balinesa, entre muchas otras técnicas del cuerpo y el teatro, que han sido parte de la formación del director y que se funden en uno solo, así el Teatro Varasanta crea su propia



Imagen 6. Fotografía de Roberta Ortiz.

metodología de trabajo y entrenamiento, en la que las acciones orgánicas y el pulso vital son la base de su creación. Ahora bien, cuando hablo de las acciones orgánicas es porque en su metodología de trabajo lo ideal es que todo llegue de manera natural a través de unos estímulos que propician este paso. Lo orgánico viene de lo natural, de lo que nace por sí mismo, en tanto no es impuesto por el director, ni por el mismo actor. De igual manera, el pulso vital entendido como el pulso de la respiración, del latido del corazón, del ritmo propio de cada uno, con el que nos movemos, hace parte de este trabajo orgánico y natural. Tanto el pulso vital como las acciones orgánicas, nacen y son el resultado de una liberación que se produce en el paso del impulso

interior a la reacción externa. El actor entra en un estado de “trance” luego de eliminar las resistencias que su organismo opone a los procesos psíquicos.

El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela así mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje de palabras (Grotowski, 1970, p. 29).

Este tipo de actor, del que Grotowski nos habla, hace parte del acercamiento que los actores de Varasanta buscan constantemente en su entrenamiento, en tanto que:

Dentro del mundo religioso, la fe se sostiene de la oración que ya es en sí misma una proyección de energía con un sentido muy claro. Hay una imagen precisa a la que nos dirigimos y en la inmovilidad del cuerpo, la energía se hace presente desde la palabra y el pensamiento, así como en la meditación profunda. En todos momentos hay una conexión de la mente con nuestro cuerpo y nos permite emanar energía (Barba, 1992, p. 26).

La energía vital, propia de cada individuo y otorgada por la naturaleza, es transformada por el cuerpo a través de la palabra o el canto en la inmovilidad. Esta palabra toma forma cuando la imagen interna que yace en el actor logra ser precisa, la idea de materializar las ideas en acciones. La conexión existente entre el cuerpo y la mente es la que posibilita el flujo de la energía, en los movimientos, como en la palabra, haciendo que adquieran sentido y finalmente se proyecten al mundo exterior.

Este flujo vital por el cual tenemos la posibilidad de movernos, hablar, cantar, vivir y expresar, es desde dónde los actores de Varasanta inician sus exploraciones para la construcción y la creación. El espacio se convierte, entonces, en el recinto de trabajo y lo aplican de la misma manera en que lo enuncia Barba en uno de sus principios de la antropología teatral. “El aislamiento: el trabajo del grupo investiga y entrena en la intimidad de un espacio cerrado en el que no participa ninguna persona externa al proceso. Sesiones de trabajo prolongadas donde impera el silencio y la observación” (1999). De esta manera, el encuentro de los actores en los entrenamientos se convierte en un ritual.

El nombre: Varasanta



Imagen 7. Logo

El nombre de Varasanta deviene de un árbol que tiene este mismo nombre en la costa Atlántica. Su tronco es utilizado en el tradicional juego de la cucaña o vara de premio, la cual consiste en que los participantes deben trepar con los ojos vendados sobre un tronco resbaladizo para obtener los permios que se encuentran en la punta del palo.

De otra parte, el logo creado como imagen del teatro guarda cierto misticismo. Su estructura vertical en forma de escalera representa el ascender en el descubrimiento de los secretos que guarda el arte, el teatro y el actor en su propia práctica. En la parte superior de la escalinata se encuentra un óvalo que contiene el Ying y el Yang, símbolo chino que representa la dualidad, fuerzas opuestas y complementarias de la naturaleza. Estas fuerzas a la vez se encuentran en el trabajo diario del actor, donde la cima representa la transformación del ser que vive en un mundo complejo. Así pues, para el director Fernando Montes la palabra Varasanta es una metáfora del *actor santo* del que

habla Grotowski (1970), definiéndola como la persona que puede ascender en la escala humana y espiritual desde la humildad y la disposición espiritual, aunque tenga que realizar actos de sacrificio (García, 2011).

Ahora bien, en su trasegar histórico, el Teatro Varasanta ha realizado el montaje de once obras que se relacionan en el siguiente cuadro.

| AÑO | OBRAS |
|-------------|--|
| 1994 | La conferencia de los pájaros |
| 1996 | El primer hermano |
| 1997 | Los hermanos Kamarazov |
| 1999 | Flores fieras |
| 2004 | El lenguaje de los pájaros |
| 2005 | Kilele, una epopeya artesanal |
| 2006 | Esta noche se improvisa, esta noche se improvisa |
| 2007 | Ánimula Vágula Blándula |
| 2010 | Fragmentos de libertad |
| 2012 | La tempestad |
| 2012 | Arimbato, el camino del árbol |

Cuadro 3. Obras del Teatro Varasanta

A continuación, con el propósito de dar continuidad al análisis del caso *Kilele*, es preciso dar a conocer la sinopsis de la obra.

Sobre la obra



Imagen 8. Afiche *Kilele*.

La obra teatral está basada en los acontecimientos ocurridos en Bojayá en el año 2002. *Kilele* cuenta la historia de Viajero, un campesino que vivía en medio de la selva en un pueblito chocoano, lugar en que en varias ocasiones fue presa del desplazamiento forzado. Un día su esposa y sus dos hijos, huyendo de un enfrentamiento armado, deciden refugiarse en la iglesia del pueblo pensando que este era el lugar más seguro, pero encuentran allí la muerte, al igual que otras personas del caserío, al estallar un cilindro de gas que cae en aquel lugar. El estallido deja 119 personas muertas, entre ellas su familia. Viajero no tiene más opción que volver a desplazarse con su hija Rocío, quien es muy pequeña para entender lo que pasa. El impedimento que tuvieron las personas, entre ellas Viajero de enterrar a sus familiares y amigos lo atormenta, al igual que el recuerdo de los hechos. El espíritu del Río Atrato, su padre, le recuerda sus orígenes y posibilita que Viajero se comunice con sus difuntos, quienes hacen que a partir de ese día, el personaje de Viajero tenga la misión de realizar los ritos fúnebres para que las almas de sus muertos puedan descansar y encontrar la paz.

La noticia de la tragedia de Bojayá

A las diez y media de la mañana del 2 de mayo del año 2002, en la capilla de Bellavista (cabecera municipal de Bojayá), explotó un cilindro de gas lanzado desde un mortero artesanal por el bloque guerrillero José María Córdoba de las FARC (al mando de Noel

Matta) en medio de una confrontación abierta con el Bloque Elmer Cárdenas de las ACCU cuyas tropas estaban utilizando a la población civil como escudo. El impacto y la explosión mataron a 119 personas y dejaron heridas de gravedad a otras 19 más. A partir de entonces, toda la atención nacional e internacional que podía atraer el Chocó, se concentró en esa única población de modo que se invisibilizaron todas las agresiones que la población de la región venía padeciendo antes y siguió sufriendo después de los hechos. Asimismo, el bombo de la matanza logró ocultar la sutileza de las intenciones particulares que buscan desalojar el territorio chocoano para emprender enormes proyectos agroindustriales, madereros y mineros.

Con los hechos trágicos de Bojayá se ofreció al país la idea de una confrontación entre dos actores armados ilegales que se disputaban un territorio estratégico para el tráfico de drogas y armas. Y si bien esta es una hipótesis válida, pues es una de las razones de la disputa, el problema es mucho más complejo y debe analizarse de tal manera que puedan dimensionarse los alcances de lo que sucedió y continúa sucediendo en todo el Chocó.

Por ello, con el montaje de *Kilele* hemos querido recordar que este crimen de guerra no es más que la punta del iceberg o el símbolo de una realidad que ha llenado de sangre, muerte y dolor a todo un departamento. Si no lo hiciéramos, correríamos el riesgo de continuar desviando la atención de la realidad y de contribuir al olvido de los motivos profundos que alimentan la guerra que vive el país (Varasanta, 2005, archivo particular).

La dramaturgia. El camino a la escritura

Las palabras que conforman la obra son como los ladrillos con los que se construye una casa, al igual que la casa la obra no se construye por un solo hombre sino por muchos, es

una contenedora de historias, recuerdos e imágenes inspiradoras, de sueños y metas. (Nota propia)

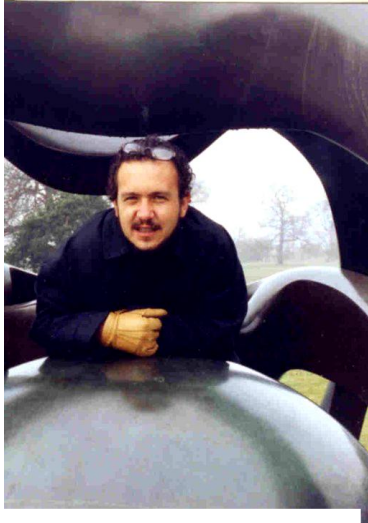


Imagen 9. Felipe Vergara

Kilele empieza a nacer cuando Felipe Vergara, dramaturgo de la obra, se gana el premio de residencia artística del Ministerio de Cultura, en el año 2004. Para el artista, el impacto recibido luego de leer la noticia de la masacre ocurrida en Bellavista, cabecera municipal de Bojayá (departamento del Chocó), generó imágenes de niños, hombres, mujeres y ancianos, corriendo hacia la iglesia en busca de la salvación, pero encontrándose de frente con la muerte.

Tiempo después, apareció un artículo publicado en el periódico *El Tiempo*, en el que se decía que la población se había convocado para realizar un acto mágico a orillas del Río Atrato, en el que maldecirían a las personas que habían estado involucradas en el crimen de Bojayá. Esta noticia fue contundente para que Felipe decidiera ir al Chocó a ver lo que sucedía.

Yo pensé, aquí hay algo que se está trastocando muchísimo, porque todos estos actos mágico-religiosos de las culturas negras eran secretos, de hecho las oraciones que se usan para hacer maldiciones, recibir bendiciones o protecciones se llaman en el Chocó secretos y se transmiten de una manera muy subterránea. Esto no está en la flor de la cultura, es algo que se hace a escondidas y es mal visto por mucha gente. Entonces, que se estuviera haciendo un acto público me pareció muy extraño, entonces yo dije esto está llegando al punto en que se está trastocando la cultura de una manera muy profunda, entonces quise ir allá a ver cuál era ese choque, las consecuencias que el conflicto estaba teniendo en la

cultura tradicional de las comunidades afro-chocoanas (Entrevista personal, 19 de marzo de 2013).

En el año 2004, cuando él logró viajar al Atrato por la obtención de la beca de residencia artística nacional que ganó para realizar una investigación sobre las costumbres y ritos fúnebres del Chocó, desmitificó su propio mito, pues los que realizaron las acciones en el río eran poetas y no tenían nada que ver con la cultura afro-chocoana. Al respecto, afirma:

Entrar a una región como el Chocó no es fácil. No es fácil por la desconfianza que se tiene a lo que viene de afuera, pues de afuera les han venido todas las desgracias. Sí, en general, es una sociedad supremamente afectada con todo lo que viene de afuera (Entrevista personal, 19 de marzo de 2013).

La estrategia, entonces, era ofrecer algo a cambio, de manera que se hizo un trueque. En compañía de Catalina Medina, actriz que apoyó la investigación, decidieron ofrecer unos talleres de teatro gratuitos, de manera que a través de estos pudieran escribir la obra. Los temas que trabajaron estaban relacionados con los temas que querían investigar para la escritura de la misma. Los talleres que se dictaron en diferentes comunidades terminaban con una obra, sin embargo hubo lugares en los que finalmente no se pudieron hacer. Los temas circundaban entre el desplazamiento, las brujas y espantos, el mito de una barca de oro, entre otras.

Parte de lo que compartieron con la gente, fuera y dentro de los talleres, apareció en la creación. Muchas de las conversaciones que contenían relatos, historias, paisajes, anécdotas, oraciones, lágrimas contenidas, muertos insepultos, entre muchos otros, fueron

proporcionando parte del material con el que se iba escribiendo la obra. En ese sentido, el dramaturgo afirma:

En uno de estos pueblos apareció alguien y simplemente se sentó a conversar conmigo y le caí en gracia y me regaló un secreto de estos, después fue la base de la escritura de la oración luego de la muerte de Rocío... *Santo perro negro en ti creo, creo...* eso está escrito en base en un secreto que a mí me regalaron de protección (...) Esto fue un proceso largo y complejo, yo escribí algunas escenas allá, la escena de las ensombreadas la escribí allá, y yo fui escribiendo escenas sueltas, yo volví y la obra no estaba terminada (Entrevista personal, 19 de marzo de 2013).

El proceso de escritura se podría decir que tuvo cuatro momentos; el primero fue en la visita al Chocó, donde se escribieron algunas escenas con informaciones desarticuladas de una base lógica de narración; el segundo fue cuando Felipe viajó a Inglaterra y montó la obra, en tanto que en su proceso de montaje se iba reescribiendo la obra, la cual finalizaba con la muerte de Rocío. El tercer momento ocurrió tiempo después cuando se realizó la primera lectura dramática en la Casa del Teatro Nacional y allí Fernando Montes director del Teatro Varasanta le propuso al autor montar la obra. Y el último momento sucedió cuando en el año 2005 la obra resultó ganadora de la beca de creación del Ministerio de Cultura, por lo que los actores de la obra, el dramaturgo y el director emprendieron el viaje por todo el Río Atrato para presentar la nacida obra *Kilele, una epopeya⁷ artesanal*, tiempo en que realmente se terminó de consolidar y cerrar la obra.

⁷ La epopeya consiste en la narración extensa de acciones trascendentales o dignas de memoria para un pueblo en torno a la figura de un héroe que representa sus virtudes de más estima; en ella intervienen muchas veces los dioses y existen elementos fantásticos. Casi siempre estas acciones son guerras o viajes y suelen ser muy extensos (Wikipedia).

Desde el primer momento en que Felipe y Catalina hicieron el trueque y los talleres de teatro en el Chocó, particularmente en Bellavista cabecera municipal de Bojayá, y montaron las obras con la población, sintieron la necesidad de volver allá, pero con la obra montada, devolvérsela a los pobladores, pues la creación, finalmente, es la voz de los sobrevivientes, de aquellos que siguen luchando por encima del episodio de horror que vivieron. En ese sentido, la obra permite que la población obtiene una reparación simbólica, por cuanto se habla a viva voz de lo que ocurrió, hay verdad detrás de las palabras, de las acciones; es una obra que denuncia el atropello que cometen los grupos armados a las poblaciones y la incompetencia por parte del Ejército Nacional y del Estado para proteger la dignidad y la vida humana. Así pues, resulta que

Kilele es escrita como un ruido, una bulla, un grito, un lamento y un lloro por las víctimas producto del conflicto social, político, económico y armado que se vive no solo en Bojayá sino en todo el Atrato, pero *Kilele* también es un alboroto, una celebración, un canto, un homenaje y una voz que anima a quienes continúan revelándose contra la guerra (Varasanta, 2005, Programa de mano).

Premios, reconocimientos y giras de Kilele

La obra ha ganado los siguientes galardones:

- Premio de residencias artísticas del Ministerio de Cultura 2004, otorgado a Felipe Vergara, dramaturgo de *Kilele*.
- Beca nacional de creación (a un montaje teatral) 2005, otorgado por el Ministerio de Cultura, a la Fundación Teatro Varasanta.
- Gracias al apoyo de la Diócesis del Chocó y a la agencia de cooperación Project

Counselling Service (PCS), *Kilele* realizó una gira por las comunidades del medio y bajo Atrato.

- Por el programa “Itinerancias por Colombia” del Ministerio de Cultura, en el año 2006, *Kilele* realizó una gira por Boyacá y Santander.
- *Kilele* realizó una temporada, durante el año 2007, para los funcionarios de cinco ministerios y miembros del Programa de Derechos Humanos de la Vicepresidencia de la República.
- Mención de Honor a la dirección de un montaje teatral en el año 2007, otorgado a Fernando Montes, director de *Kilele*.

Aporte de *Kilele* al teatro colombiano

La dramaturgia colombiana por décadas se ha encargado de escribir sobre el drama de las miles de víctimas que ha dejado la violencia. Desde la década de 1950 hasta nuestros tiempos el conflicto armado colombiano ha tenido una serie de transformaciones que inciden en las prácticas violentas aplicadas. El teatro se ha encargado de mostrar, a través de sus particularidades como arte, las historias que se esconden tras tales acontecimientos y de esta manera ha aportado a la memoria histórica del conflicto. Como lo menciona Mariana Garcés Córdoba, actual ministra de cultura, en el libro *Luchando contra el olvido*.

Investigación sobre la dramaturgia del conflicto:

Luchar contra el olvido a través de una investigación de la dramaturgia colombiana significa, ante todo, enaltecer el papel de nuestros dramaturgos en la valiente y decidida labor de registrar las atrocidades del conflicto armado interno. Un esfuerzo que se articula con el deber del Estado en la aplicación de la Ley de víctimas -Ley 1448 de 2012- en lo que

refiere a su reparación simbólica; es decir, asegurando la preservación de la memoria histórica del conflicto (2012, p.11).

Ya que el conflicto es tan complejo de comprender, registrar y solucionar, se requiere de múltiples acciones, planes y políticas, que juntas redunden en un ejercicio de memoria válido y eficaz.

Creemos que esas acciones han de articularse en un doble propósito. Por un lado, el reconocimiento del dolor de las víctimas, y por otro, deberán crear las condiciones para apoyar la creación, circulación e investigación de manifestaciones culturales, artísticas y patrimoniales capaces de dejar un testimonio imperecedero para que los hechos atroces no se repitan (Garcés, 2012, p. 11).

En este sentido, *Kilele...* marca un hito en el desarrollo e historia del teatro colombiano puesto que su aporte no solamente es a la memoria histórica del conflicto armado (aportando en el cumplimiento de la Ley 1448 de 2011 y, específicamente, al derecho inalienable que tiene la sociedad en general de conocer la verdad de sobre hechos violentos que enlutan el territorio colombiano), sino también a la memoria del teatro nacional, como fuente cultural. De igual manera, se le concede a la obra una importancia puesto que, por medio de su presentación al público, aporta en el proceso de reparación simbólica como parte del proceso de reparación integral proclamado en el artículo 25 de la misma Ley, en tanto:

La reparación comprende las medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica. Cada una de estas medidas será implementada a favor de la víctima

dependiendo de la vulneración en sus derechos y características del hecho victimizante (Ley 1448 de 2011).

CAPITULO III. ENTRANDO A NUEVOS HORIZONTES



Imagen 10. Tomado del archivo de Catalina Medina

Análisis del caso *Kilele*

En este capítulo hablaré de las categorías teatrales que conforman la obra, nombrando sus características relevantes. Este panorama permite tener un plano particular de *Kilele* que posibilite desarrollar la pregunta inicial: ¿Cuál es la noción de cuerpo en la violencia presente en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, de Teatro Varasanta?

Apoyándome en el primer capítulo en el que desplegué la historia del cuerpo y de la violencia, sus concepciones y significados, de acuerdo a las épocas y avances históricos, y en el diseño y utilización de instrumentos tales como: entrevistas a expertos, dramaturgo, director y algunos actores, pasaré a hablar ahora de la noción o nociones de cuerpo en la violencia encontrados en la obra *Kilele*. Para ello empezaré a hablar del conflicto planteado en la obra.

Argumento

Kilele cuenta la historia de Viajero, un hombre que ha sido elegido para que, a través de los secretos y oraciones, las ánimas destruyan a los que llevaron el caballo de madera y provocaron la explosión de la gente de Tragosmiandó. Este héroe tendrá que pasar por una serie de obstáculos y peripecias para poder lograr su cometido y finalmente llevar a las ánimas al valle de San José, donde conseguirán descansar en paz. Así pues, luego de sobrepasar los obstáculos que imposibilitaban su movimiento, logra ayudar a cruzar por el Río Atrato a las ánimas para que así puedan llegar al valle de San José. En ese sentido, la obra se cuenta como una travesía en que Viajero, hijo del Río Atrato, es elegido para llevar a las ánimas y ensombrecidos al descanso que está después de la muerte, sobrepasando los obstáculos y peripecias en el camino trazado para lograr su meta.

Conflicto

Kilele no muestra de manera literal la explosión y los hechos reales ocurridos en Bojayá, pero sí muestra la imposibilidad de realizar los ritos mortuorios y la necesidad que persiste en las almas de los ensombrecidos para dejar de vagar por el mundo y para encontrar la paz que está más allá del mundo físico.

Espacio

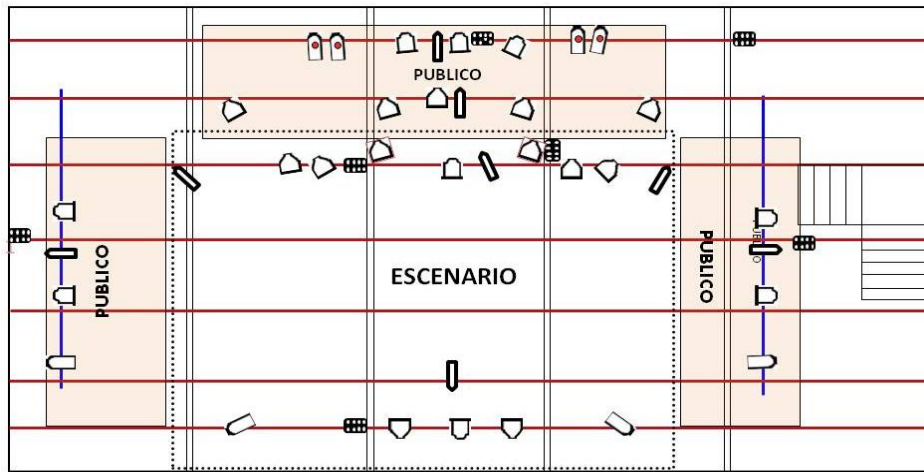


Imagen 11. Plano del escenario teatral.

En el lugar de la representación se encierran toda una serie de elementos que crean la atmósfera de la obra. En *Kilele*, la disposición espacial para el espectador está puesta en forma de U, esto permite que los asistentes puedan apreciar los objetos y la obra de una manera más cercana y desde varias perspectivas. Esta organización escénica también propone a los actores tener un manejo de su presencia para tres frentes y que sus acciones se desarrollen conforme a esto. De igual manera, la disposición en la que se encuentra el espacio en relación al espectador fractura la convención de la cuarta pared.

El espacio como lugar de representación es nombrado como *espacio escénico*, allí los actores desarrollan las acciones que hace el personaje o los personajes, es decir, es el lugar donde el actor representa. En el caso de *Kilele* se encuentran dos espacios cerrados: el primer espacio es en un espacio diferente al de representación central, es un espacio alternativo; mientras que el segundo es el espacio central de representación. Así pues, los

actores se mueven de manera libre en los dos espacios generando una cercanía e interacción con el espectador.

El espacio escénico permite que se establezca una relación entre la obra, el actor y los espectadores, por tanto su función es práctica y simbólica. En *Kilele* la disposición de los diferentes elementos que conforman la puesta en escena, tales como los objetos, los personajes, la música y los cantos, entre otros, se entretajan desarrollando el simbolismo dentro del espacio escénico.

Tema

El tratamiento que se le da al tema de *Kilele* ha permitido que el tejido del texto, con los elementos utilizados en la puesta en escena, cuente de manera alegórica el hecho real y no de manera literal. Es decir, los diferentes momentos que tiene la obra son expuestos al público a través del encuentro de los hechos reales con los objetos, la música, los personajes. El momento de la explosión de la iglesia no se muestra de manera literal, sino a través de una acción en la que se queman muñecos de papel colgados en cuerdas que atraviesan el espacio de representación. Así pues, este tratamiento del fuego y el papel connotan una acción simbólica.

De otra parte, los objetos que son utilizados en relación con los personajes, ayudan a dar el mensaje y así ligar los acontecimientos que se dan dentro de la obra, como por ejemplo: en el inicio de *Kilele*, cuando los personajes de Noelia, Manisalva, Elmer, Castaño y el Ángel de la Muerte están en el espacio escénico, el elemento de las velas permite relacionar el texto de Noelia con las mismas, y de esta manera dar información al

espectador. Así, cada dispositivo que aparece en la obra construye y compone los ritos fúnebres, tema central de la creación teatral.

Personajes

Los personajes en *Kilele* están divididos en tres categorías, de acuerdo a sus características individuales. Estos representan a las víctimas, a los sobrevivientes reales y a los grupos al margen de la ley que provocaron el hecho, de tal manera que se pueden clasificar así: *Los mortales*: según como lo indica su nombre, son los personajes de carne y hueso, es decir tienen un cuerpo físico; *Los espíritus*: son los que aluden a los dioses o seres supremos y no poseen un cuerpo físico, aunque en la puesta en escena sean representados por actores; y *Los ensombreados*: son las almas de los muertos que no han podido descansar en paz y deambulan por el mundo sin rumbo fijo. Así pues, a continuación mostraré un cuadro en el que se dividen los personajes de acuerdo a esta categorización.

| Los mortales | Los espíritus | Los ensombrecidos |
|---|--|---|
| VIAJERO, un campesino chocoano. (Es el personaje principal de la obra). RUTH, FELICIA y BRIGIDA. (Coro de ensombrilladas) ÉLMER, NOELIA y MANISALVA. (Diosecillos de poca monta) CASTAÑO, perro de MANISALVA. (ÉLMER es la representación del bloque | ATRATO, el espíritu del río. EL ÁNGEL DE LA MUERTE. SAN JOSÉ (Tadeo) SANTA RITA, (Helena) SANTA TECLA (Casimira) (Dioses exiliados o simples locos de pueblo) | TOMASA, mujer de viajero ROCÍO, hija de Viajero Coro de ÁNIMAS: POLIDORO, hijo de Viajero ERCILIA, madrina de Viajero. Las Ánimas (Son las voces de miles de víctimas de la guerra en Colombia, de las que no se sabe nada y esperan poder descansar en paz) GENTE DEL PUEBLO |

| | | |
|---|--|--|
| Paramilitar de Élder Cárdenas de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, Noelia representa los Guerrilleros y Manisalva que representa a los Militares quien actúa conjuntamente con Castaño su perro “come mierda”). MODELOS SIN FRONTERAS | | |
|---|--|--|

Cuadro No. 4. Clasificación de personajes.

Objetos

Los objetos permiten que el espectador viaje con la obra, posibilitan recrear la atmósfera que demanda el momento, acercan al público a la comprensión de lo que ocurre a través del código que este representa y que puede evocar el espectador. Le concede un aspecto estético y plástico a la puesta en escena. En ese sentido, los objetos utilizados en la obra son simbólicos, sin embargo, existen unos que son más relevantes, pues apoyan las acciones de los personajes y conducen a entrar en el ritual a través de la asociación y transformación que sufren durante la obra. A continuación presentaré algunos de los objetos relevantes en la puesta en escena.



Imagen 12. El pueblito

asesinada y desplazada de sus tierras. En medio de estas casitas hay velas. La estructura está construida en madera, lo que le da un aspecto artesanal y referencia la zona selvática

Este objeto simboliza el pueblo de Bojayá. En el centro de este se encuentra ubicada la iglesia y alrededor casitas que luego son reemplazadas por palmas hechas en material de aluminio que simbolizan las plantaciones de palma de cera, causa por la cual la gente ha sido

en la que se encuentra ubicada Bojayá.



Imagen 13. La canoa

Representa a Viajero y el viaje que emprende por el Río Atrato. También representa un elemento muy utilizado en el Chocó como medio por el cual se transporta el combustible, los alimentos y por el que la gente se puede desplazar de un lugar a otro.



Imagen 14. La puerta

Es uno de los elementos que por su estructura permitió ser utilizado para la representación y para simbolizar varios objetos, como la barca que lleva a las Ánimas por el Río o la fosa común donde estas permanecen, así como la puerta de la iglesia.



Imagen 15. La rueda

Objeto que simboliza las bóvedas donde sepultan a los muertos. Su estructura está hecha a modo de cajones donde los actores guardan los elementos y el vestuario que utilizan a lo largo de la obra. También fue construida en madera.



Imagen 16. Cilindro rosado

en el espacio.

Es un objeto análogo por sí mismo, pues representa no solo el objeto por el cual murieron las víctimas, objeto de peligro y agresividad, sino que a su vez su color es símbolo de fragilidad, ternura, inofensividad. Este objeto es manipulado por Noelia al inicio de la obra, pero a pesar de ser un objeto demasiado representativo pasa desapercibido



Imagen 17. Las velas

Son de diferentes tamaños y están ubicadas en todos los lugares del teatro. El personaje de Noelia las utiliza en su primer texto como alusión a las vidas de los hombres. Las velas están en toda la obra y generan una interacción entre el público y Noelia, Manisalva y Élmer.



Imagen 18. Los muñequitos

Son 119 muñecos colgados de tiras de nylon. Evidentemente, representan a las 119 personas de la tragedia. El objeto en el que está el fuego es una vasija de metal, la cual es utilizado por personajes como Noelia, Manisalva y Élmer.

El vestuario

Según Barba y Savarese, las “dimensiones, colores, adornos fulgurantes, máscaras y otros accesorios, transforman al actor oriental en una verdadera escenografía en miniatura, que se desplaza continuamente por el escenario y nos presenta sucesivamente distintas perspectivas y por tanto diferentes dimensiones y sensaciones” (2007, p. 159).

El vestuario como la segunda piel física del actor, lleno de colores, de significados, de adornos, de formas y estilos, presentan una estética propia de la puesta en escena, en la que envuelve al espectador y lo traslada a épocas y lugares conocidos o desconocidos. La transformación que produce visualmente conduce a sendas personas a entrar en un mundo en el que los movimientos corporales se fusionan con las telas, máscaras y accesorios creando a los personajes. En *Kilele*, los diseños de vestuario⁸ fueron construidos de acuerdo a cada personaje. Así pues, el vestuario como prenda visual apoya en la caracterización de los personajes, sin embargo, en *Kilele* los vestuarios de Noelia, Manisalva y Élmer (Diosecillos de poca monta) despistan un poco al espectador, en relación a los personajes

⁸ El diseño de vestuario para *Kilele* fue elaborado por la artista Sylvie Decaillet junto con el grupo de actores.

que representan (guerrilla, militares y paramilitares). En últimas, “la magia que encierra el vestuario es lograr la pincelada precisa en el cuadro correcto y en el color indicado” (anotación propia).

Los diosecillos de poca monta



Imagen 19: de izquierda a derecha: vestuario de los personajes Manisalva, Elmer, Noelia.



Imagen 20: de izquierda a derecha: vestuario de los personajes Castaño, El Ángel de la muerte, Atrato.



Imagen 21: de izquierda a derecha: vestuario de los personajes San José, Santa Ruta, Santa Tecla.

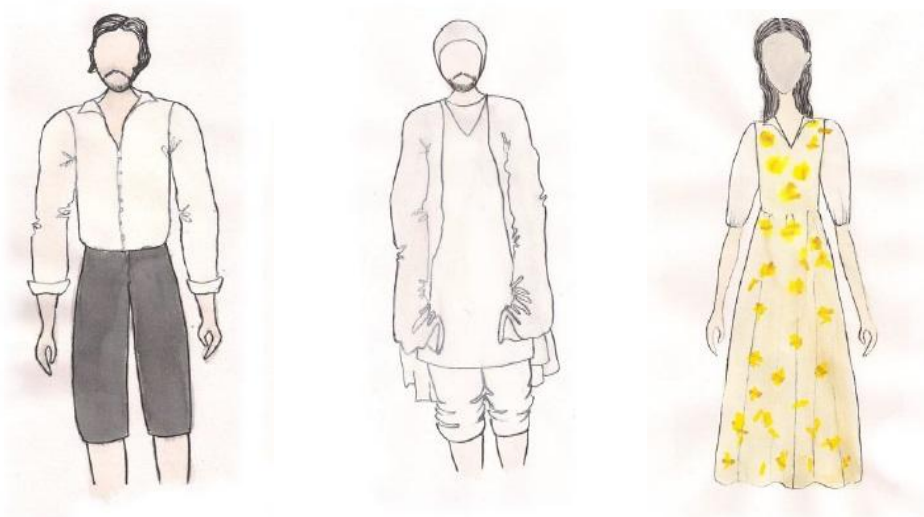


Imagen 22: de izquierda a derecha: vestuario de los personajes Viajero I, Viajero II, Toamasa



Imagen 23: de izquierda a derecha: vestuario de los personajes Rocio, Modelos sin fronteras.



Imagen 24: Diseño de máscaras

La dramaturgia

La narración que se encuentra en la obra escrita la determinó el contexto del Chocó que, junto a la manera de escribir propia del dramaturgo Felipe Vergara, dieron origen a *Kilele, una epopeya artesanal* (Ver Capítulo 3).

El espectador

Los asistentes posibilitan su encuentro con la obra. Así pues, si el espectador no está presente, el teatro no podría ser posible, en cuanto actor y espectador coexisten entre sí. En ese sentido, en el Teatro Varasanta, los asistentes hacen parte de la composición de la obra, es decir que son una parte fundamental y, por ende, es necesario pensar en su ubicación en el espacio escénico, pues de ello depende su participación e interés.

Como lo mencionaba anteriormente, la obra se desarrolla en dos espacios, esto hace que el espectador pueda apreciarla desde cercanías diferentes. Así, el primer momento donde el público con *Kilele* se halla en el primer piso; pues allí, mientras las personas esperan que se les anuncie el inicio de la obra, son sorprendidos por esta. Aquí los personajes interactúan a modo de performance con las personas teniendo contacto directo con cada uno de los asistentes. En esa interacción son conducidos al tercer piso donde ya se empieza a establecer una distancia entre espectador y el actor, en tanto aparece la convención espacial denominada la cuarta pared, que es rota por Santa Tecla al momento de ofrecer sus galletas al público. De tal manera que el espectador hace parte de la obra hasta que sale de las instalaciones del teatro. La labor del actor no se hace sola, se construye con el espectador, sin uno no existe el otro.

Para finalizar, después de esta presentación del panorama de la puesta en escena de la obra, se pondrá de manifiesto el análisis sobre la relación del cuerpo en la violencia en la obra *Kilele*, desde tres perspectivas: una, corresponde al cuerpo, la otra a la violencia y una tercera a lo simbólico. Así, con cada una de las perspectivas se expondrá la relación cuerpo, violencia y teatro desde los símbolos que están inmersos en la puesta en escena, desde tres miradas: el actor, el director y el dramaturgo.

El análisis: El cuerpo en *Kilele*



Imagen 25. Tríada de conceptos.

Intervención de la imagen.

De acuerdo con los planteamientos que hice al inicio de este documento sobre las nociones y concepciones del cuerpo a lo largo de la historia, encuentro que sería erróneo empezar a hablar del *cuerpo*, pues este es un término que se refiere a lo singular y estaría homogenizando aquellas particularidades que denotan la diversidad. Por lo tanto, de aquí en adelante me referiré a los *cuerpos*, término que refiere a la pluralidad y la complejidad, en tanto se reconoce en cada ser distintas formas de ser y estar en el mundo.

Teniendo en cuenta lo anterior, pasaré a responder la pregunta de esta investigación: *¿Cuáles son las nociones de cuerpo en la violencia que nos expone el montaje teatral Kilele, una epopeya artesanal de Teatro Varasanta?*⁹ Para ello, comenzaré por la visión del dramaturgo, luego pasaré a la del director y finalizaré con la de los actores, a propósito del objeto de estudio.

Noción del cuerpo desde el dramaturgo

En la entrevista que le realicé a Felipe Vergara, el creador de la obra, le hice una serie de preguntas que me condujeran a ver y entender las nociones de cuerpo o corporalidades que se encuentran en la puesta en escena de *Kilele*... Así pues, de acuerdo a lo que surgió en sus respuestas, se puede decir que existen para el dramaturgo diferentes cuerpos, que evidentemente están marcados en un contexto violento pues el contenido de la obra habla de un hecho propio de nuestra guerra, resaltando al cuerpo mutilado que se une simbólicamente a través de la palabra.

Ahora bien, ante la pregunta sobre cuál es la noción de cuerpo o de cuerpos que se encuentran en la obra *Kilele*, el dramaturgo inmediatamente se refirió al personaje de Helena. Al respecto dijo: “Cuando tú me hablas del cuerpo en la obra, a mí se me viene a la cabeza Helena diciendo: Yo junté sus cuerpos, cada bracito con su manita, con su cabecita, con su tronquito” (Entrevista personal, 19 de marzo, 2013).

⁹ A partir de la contextualización de cuerpo la pregunta se transforma de *¿cuáles son las nociones de cuerpo en la violencia que nos expone el montaje teatral Kilele, una epopeya artesanal de Teatro Varasanta?* a *¿cuáles son las nociones de cuerpos en la violencia que nos expone el montaje teatral Kilele, una epopeya artesanal de Teatro Varasanta?*

La relación que él establece con este personaje se da por el contenido de los textos que Helena dice en diferentes momentos de la obra y que se refieren a cuerpos que no están físicamente en la puesta en escena, pero sí en la palabra, se refiere a los cuerpos mutilados, desmembrados, que son unidos por medio de la acción dramática. A continuación introduzco algunos de los textos en los que hace mención al cuerpo.

Santa Rita: ¡Muñeca! ¡Quichiqui, quichiqui!... Helena mató a sus hijos asesinos porque no quería que nadie recordara que ella los había parido. Viajero, viajero, oye tú, Tomasa ya no está más con nosotros, tu hijo Polidoro ya no está más con nosotros. Yo misma lo rearmé enfrente de la iglesia, cada cuerpecito con su manita, con su cabecita.

Santa Rita: Yo solita fui sacando todos los cuerpecitos de los niños y los armé ahí a la entrada de la iglesia.

Santa Rita: Pero yo igual los saqué y los organicé a mi manera. Es que a uno como dios no le gusta que le desordenen así sus cosas y mejor todo mal organizado que hecho un despelote ¿no le parece? (Texto de *Kilele*, Versión del 8 de abril, 2011).

En estos textos podemos encontrar la referencia a cuerpos que han perdido el orden de su estructura física, cuerpos mutilados desaparecidos. Según esto, uno de los cuerpos encontrados en la obra es el *cuerpo de la palabra*, en la que se estructura una narrativa para contar la historia y que nace de una estructura escrita que vendría siendo el cuerpo de las letras. Por tanto la palabra cobra poder e importancia en cuanto puede unir los cuerpos mutilados.

De otra parte, también se encuentra el *cuerpo simbólico* descrito por Felipe Vergara de la siguiente manera: “El cuerpo simbólico, digamos, es el cuerpo como ahí está, el

cuerpo que se destruye por medio de la violencia, que se desangra, que se atomiza” (Entrevista personal, 19 de marzo, 2013). Este cuerpo simbólico no posee un cuerpo tangible, es decir, está representado por algo dentro de la puesta en escena, en este caso lo relaciono con los personajes de las Ánimas, pues son ellas las que representan a los muertos, a los cuerpos que tuvieron vida y fueron destrozados. Es decir que aquí aparecen los *cuerpos espirituales* cuya presencia se encuentra en la obra a través de las mismas Ánimas y se muestran como las almas que deambulan por el mundo en busca del descanso eterno. Es decir el teatro por su parte tiene el poder de revivir de manera simbólica a los muertos. Así, para finalizar la entrevista, el autor concluye: “Eso pienso yo cuando tú me dices cuál es el cuerpo en *Kilele*, es ese cuerpo que está desmembrado y que trata de unirse, de reunirse, es ese cuerpo que queda sin ser enterrado” (Entrevista personal, 19 de marzo, 2013).

Noción de cuerpo para los actores

Cuando se habla del actor directamente hablamos de características propias del cuerpo, en tanto este es su instrumento de trabajo y su fuente directa de comunicación.

Para los actores de *Kilele*... el personaje es una energía que se expande, se prolonga de sí mismos hasta tomar cuerpo y nombre (García, 2011, p. 88). Esta energía que nace de los entrenamientos y de la relación del actor con el espacio, personajes y objetos, se relaciona con el concepto de energía extracotidiana de Barba (1999), refiriéndose a la expansión, a la proyección de la presencia, tanto en escena como en el entrenamiento. La capacidad que el actor tiene de despojarse de su yo cotidiano y crear la ficción, es el punto de partida para moldear su energía. La acción es la vía por la cual el actor se enfrenta a su

búsqueda en la creación, mientras que sus cuestionamientos le brindan la posibilidad de pensar en el cómo, y la única vía es el cuerpo en sus múltiples posibilidades de movimiento, el ritmo, la dilatación o la fragmentación. De esta manera, encausa su pensamiento y su energía (Unicen, 2010, p. 7).

Los actores de *Kilele...* construían sus papeles a partir de asociaciones¹⁰ muy propias y cercanas a episodios de su vida, cerrándose cada vez más el abismo de lo que se considera lejano y, en últimas, ajeno a cada uno. Como lo expresa Liliana Montaña:

Al pensar en una obra que trata los hechos que marcan la historia de nuestro país, hechos de los que hablan los medios y de los que uno siempre ha oído, ha comentado y por los que siempre, indirectamente y de lejos, se ha conmovido, el reto es un trabajo completamente distinto. Aparece permanentemente una sensación de impotencia en la que el actor es infinitamente insignificante al lado de la realidad de los que han vivido y viven a diario las tragedias en nuestro país.

En este proceso, en el que el material de trabajo partió de temas íntimamente ligados al actor, para nosotros se reveló un algo que nos cobija a todos como seres humanos, un tema que a través del arte, puede trascender a los individuos y que nos permite hacer más que una denuncia de la realidad (Varasanta, 2005, archivo).

En este proceso, en el que el actor presta su cuerpo para la creación artística, no hay que olvidar que al entrar un personaje en el escenario está con él, el cuerpo de la persona que lo interpreta, es decir, que hay dos cuerpos en uno, el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje. Conforme a lo anterior, al formularle la pregunta sobre ¿cuál es la noción de

¹⁰ Se entiende por asociaciones la relación que se establece entre una idea con otra o entre un objeto, con otro.

cuerpos o corporalidades en *Kilele...* desde su oficio como actriz?, Catalina Medina, quien representa los personajes de Helena, Santa Rita y una de las ensombreadas, contestó lo siguiente:

Partiendo de lo que soy como actriz. El actor si bien trabaja a partir de su cuerpo, entonces el cuerpo se convierte en la materia prima de la elaboración del trabajo teatral y de la composición escénica, así que el cuerpo es lo fundamental aquí. Mi cuerpo es el que me permite ser en el espacio, estar en el espacio, y expresarme en el espacio, es mi herramienta principal, mi casa, pero también ¡soy cuerpo!, no es solamente un medio, sino soy uno solo con mi cuerpo (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013).

El cuerpo en *Kilele...* según palabras de la actriz, es representado como una sumatoria de *cuerpos fragmentados* producto de la explosión, los cuales están representados a través de movimientos cortados; pero también están los cuerpos de las Ánimas que se convierten en un solo cuerpo. Así pues, ante la pregunta sobre el *cuerpo del personaje*, específicamente para Helena, ella contesta: “Helena habla de los cuerpos desmembrados, habla de tratar de unir cuerpos que fue lo que ella trató de hacer, unir partes de cuerpos”. Entonces, le indago sobre cuál es el cuerpo que le queda a uno como actor, y ella continúa: “Es estar representando, uno está haciendo, está atravesando el cuerpo de la comunidad que ha sido desmembrada, que ha sido rota, que ha sido violada, que está desangrada” (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013). Así pues, según lo anterior, infiero de las palabras de Catalina que el *cuerpo del actor* es un *cuerpo social*, que no está aislado de la cultura ni del contexto y, por lo tanto, al representar o construir personajes, el cuerpo es atravesado por las emocionalidades y sensaciones que encierran las situaciones de violencia en el caso de *Kilele....* y que la manera estética en que se entrelazan los

elementos, tanto dramáticos como de acciones construidas por los actores, permite construir entramados simbólicos que denotan violencia, crueldad y resistencia.

Noción de cuerpo del director

Nuestro proceso es dialéctico. Al comienzo somos barrocos, empapándonos de muchas cosas: lecturas, obras de artes, pensamientos, conversaciones, investigaciones, reflexiones, deseos, sueños, documentación y memorias. Lo importante de este material que recopilamos durante este periodo es que los actores lo convierten en acciones que yo veo, y que a través de una dialéctica intuitivamente van orientándose hacia la obra final. Nos interesa la repercusión de este proceso en el inconsciente de los actores, pues es a partir de ello que crean acciones en las cuales todos los elementos escénicos están elaborados al detalle (Montes, citado por García, 2011, p. 81).

La mención “Nos interesa la repercusión de este proceso en el inconsciente de los actores”, dicha en el texto anterior por Fernando Montes, director de la puesta en escena, refuerza eso que traspasa al actor, mencionado por Catalina Medina, en la visión de los actores.

Al realizarle la misma pregunta sobre ¿cuál es la noción de cuerpo o las corporalidades que se encuentran en *Kilele*?, Fernando contestó lo siguiente:

Hay varios cuerpos, la obra es un cuerpo vibrátil, un corazón, una cabeza, y la obra a través de los cantos y de las acciones es algo palpable, como un cuerpo, como el cuerpo de los actores. La obra, como *cuerpo vibrátil*, es un cuerpo independiente, un cuerpo que cobra vida a través de los cantos que se encuentran en el montaje escénico y que a su vez son otro cuerpo. Es decir, aparte de los cuerpos de los personajes, también existe el *cuerpo del*

canto, el cual está soportado por el *cuerpo físico* de los actores. Pero también existe el *cuerpo mental*, el *cuerpo emocional*, el *cuerpo psíquico*, material implícito, tácito, con el que cuentan los actores para convertir la expresión en obra de arte (Entrevista personal, 5 de abril, 2013).

Los diferentes cuerpos que el director encuentra en la puesta en escena abren paso a deducir dos categorías de cuerpos contenidos en el montaje, los *cuerpos físicos* y los *cuerpos metafísicos*, que posteriormente entraré a explicar.

La violencia en *Kilele*

Kilele..., al ser una obra cimentada desde los hechos ocurridos en la masacre de Bojayá, se encuentra ligada directamente a la violencia. La masacre propiciada por grupos al margen de la ley, remite al concepto de violencia política (Ver Capítulo I).

La relación entre el hecho real y el tema que desarrolla la obra conllevan a que, implícitamente, esta contenga acciones violentas no propiamente de agresividad, pero sí de contenido, es decir que la obra al estar hablando de un hecho violento contiene violencia, pero esta violencia no es transmitida por el actor a través de acciones que agredan su cuerpo o el de otros, sino que lo hace a través de acciones que muestran una violencia contenida y la cual se libera través de su cuerpo. Por lo tanto, el tratamiento que se le ha dado a nivel escénico revela dichos actos se abstraerán a través de las visiones de los tres expertos consultados para este trabajo de investigación.

Noción de violencia desde el dramaturgo

A la pregunta sobre la noción de violencia, que contiene la obra, la respuesta dada por Felipe Vergara me llevó a observar las acciones simbólicas que dan cuenta de ello, es decir a establecer la relación cuerpo, violencia y símbolo como se muestra en el diagrama No. 1. Estas relaciones son posibles a través de los personajes y los objetos que interactúan con las acciones. Con respecto a la violencia en su obra, el autor plantea que:

En la fuente de la obra está la violencia, y pues la obra tiene violencia por todos lados. Hay un hecho real violento al quemar estos muñequitos, al apagar estas velas. Luego la violencia sigue operando todo el tiempo y durante toda la obra a través de los personajes de los dioscellos Élmer, Noelia, Manisalva y Castaño. Incluso las Ánimas actúan de manera violenta para exigir de viajero lo que ellas necesitan y de hecho que se lleven a Rocío, es un acto de violencia muy profundo que justamente sean las Ánimas, esas son las consecuencias invisibles de la violencia (Entrevista personal, 19 de marzo, 2013).

Así pues, la violencia que se desarrolla en el montaje de manera simbólica, es consecuencia del mismo tema y su vínculo con los hechos reales.

Noción de violencia desde los actores

Para los actores, las acciones que elaboraron están cargadas de violencia, pues son el resultado de la transformación de temas como la explosión, la muerte, el destierro, es decir, que las acciones se construyeron a partir de lo que incitan, en términos de movimiento, dichos temas. Por ejemplo, las acciones fragmentadas son esas explosiones que suceden, la fragmentación que queda luego de la explosión. Al respecto, Catalina Medina dice: “Entonces empiezan estos movimientos un poco fragmentados que

representan la fragmentación producto de la explosión” (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013). El andar de las Ánimas es un fluir y así las acciones representan la violencia.

Para Catalina, en sus personajes la violencia está en la palabra en esos textos que hablan sobre la fragmentación y desmembramiento, que hablan de los desaparecidos y de los locos, pues son seres que han sido trastocados por un hecho impactante, también en los Ensombrados, en las Ánimas, pues su deambular en búsqueda del enterramiento representa la muerte.

Cuando hablamos de la violencia, en *Kilele...* la vemos en el cuerpo que desapareció, entonces culturalmente estamos hablando de un duelo porque no se enterró ese cuerpo, estamos hablando de cuerpos fragmentados, de cuerpos desaparecidos, de materialidades que se exponen (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013).

Noción de violencia desde el director

Una de las preguntas que han motivado a que el Teatro Varasanta realice obras que hablan de la realidad y de la violencia es la pregunta por la vida, al respecto dice el director:

La pregunta que nos hacemos es por qué no podemos respetar la vida, por qué la vida no es sagrada. Entonces, está la creación de ese espacio sagrado para decir que la vida es sagrada. Se hace a través de las almas en el caso de *Kilele* (Entrevista personal, 5 de abril, 2013).

La violencia que encuentra el director en la puesta en escena está en eso que corporalmente quiere estallar, es decir, en la contención que provoca una presencia diferente y la presencia a través del cuerpo que es acción. Esta contención que carga el

actor y que transforma o utiliza en la construcción artística es producto de la carga violenta que ha tenido el país durante estos cincuenta años de guerra, de asesinatos, de muertes, del bombardeo constante. Entonces en *Kilele...* está el cuerpo que expresa esa *violencia*, que es la expresión de lo que ha significado vivir la vida en nuestro país en este tiempo.

Para finalizar, Fernando Montes nos habla de otras violencias implícitas en la obra *Kilele*:

Por un lado está la violencia social política que ha sucedido en el país, en la historia, porque están todos, clarito, en ese tiempo sobre la masacre de Bojayá nadie dijo nada, nadie habló sobre las plantaciones de palma de cera en la zona, nadie hablaba de eso y en la obra estaba... luego está la violencia brutal, la violencia contra el espíritu, contra las creencias que es una vaina muy loca, es que si usted es creyente, y si mamá se llega a morir y usted tiene que hacer ciertas cosas para que esté en paz por la eternidad y usted no puede hacer eso, es decir usted no puede dejar a su mamá en paz, usted sabe la violencia que es eso, es una cosa del horror (Entrevista personal, 5 de abril, 2013).

Lo simbólico

Tomando como base lo que para Víctor Turner constituye el símbolo (ver Capítulo 3) y de acuerdo con el tema que desarrolla *Kilele...*, la puesta en escena y el texto dramático nos presentan toda una serie de símbolos cuyos vehículos de transmisión se encuentran en el cuerpo y la palabra del actor.

Noción de lo simbólico desde el dramaturgo

Las relaciones simbólicas que se tejen en el texto de *Kilele...* permiten a los espectadores entrar en la convención de la tragedia, o por lo menos ubicar la obra en un contexto diferente al cotidiano.

Así pues, cuando Felipe Vergara habla de lo simbólico que se encuentra en la obra alude inicialmente a los personajes de Tadeo, Helena y Casimira, quienes representan a los dioses locos. El autor cuenta sobre la relación que estableció para la creación de estos personajes:

Los personajes de Tadeo, Helena y Casimira, los dioses locos, están basados en un personaje real, en un loco de Abuchadó. Este loco iba a la casa de vez en cuando. Un día llegó diciendo algo así como que a mí me llama el dios san José. Lo que él nos habló y lo que él nos dijo, dio para construir tres personajes que están basados todos en uno. (Entrevista personal, 19 de marzo, 2013).

Aquí se da una construcción narrativa simbólica en doble vía, por un lado están aquellas partes construidas con información otorgada por el loco del que habla Felipe y, de otra parte, está la relación de la tragedia de Bojayá con la historia del Caballo de Troya, de la épica griega.

Asimismo, en la cultura afrodescendiente, los rituales fúnebres son celebrados como el medio por el cual los vivos ayudan en el viaje que emprende el difunto hacia el descanso eterno. Su carácter simbólico se desarrolla a través de elementos que componen el ritual, tales como las oraciones, los cánticos dirigidos al muerto y los objetos sagrados puestos en

forma de altar. Estos rituales mortuorios al no ser llevados a cabo por las personas en el Chocó (luego de la masacre), por oposición de los grupos armados de ambos frentes, se convierten en la motivación central de la obra. Por lo tanto, los elementos que se encuentran dentro de la puesta en escena conservan un sentido simbólico que se relaciona con la muerte y el contexto chocoano. Los alabaos y secretos que están inmersos en *Kilele*, de manera implícita contienen un gran potencial simbólico, por tener un carácter confidencial para las personas de la región.

Noción de lo simbólico desde los actores

Catalina Medina habla de lo simbólico desde sus personajes:

Helena, o Santa Rita, era en un principio un santo hombre. En la acción que yo sugiero sobre la memoria este personaje se despliega, entonces trasciende en el tiempo, trasciende en la memoria, trasciende en el conocimiento, por eso termino yo siendo ese personaje mujer. [Asimismo] El coro de mujeres, de las viudas y de las Ánimas, es la mujer la que queda viuda en la guerra (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013).

En ese sentido, las ánimas son el signo de las mujeres que cargan con el peso de la muerte, de los hijos fallecidos. Poseedoras de la fecundación y, por lo tanto, de la vida en medio de la muerte y la destrucción.

De otra parte, la actriz habla de la música en la obra:

Pues es que yo creo que la música siempre está ahí, porque uno como artista trabaja con el ritmo; entonces, es ese ritmo quizás que ya llega hasta tal punto que lo único que puede expresar, lo que viene es el canto, es la palabra anterior que estalla en canto porque es lo

que sigue. La palabra interior que estalla en canto. Es la expresión máxima de la palabra (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013).

Este estallido alude al estallido de la pipeta, de los cuerpos que revientan. Entonces, el canto es ese himno que “grita” en medio del fuego, es la voz de los que estaban dentro de la iglesia al momento de la explosión.

De igual manera, los objetos funcionan como transmisores simbólicos, en tanto fueron utilizados en el tejido de las acciones físicas que proponen los personajes, con los elementos intrínsecos que motivaron a dichas acciones y llevaron el objeto a ser parte de la acción. En ese sentido, continúa Catalina: “Helena es la memoria, los hilos son extensiones del cuerpo, son partes del cuerpo que son la memoria, porque es la memoria la que está hablando ahí. Son hilos que unen cosas, que se enredan, que se sueltan”. Así, resulta que lo que está pegado a las puntas de los hilos que cuelgan de Helena / Santa Rita tiene un sentido personal que se relaciona con relatos de la tragedia. Luego, la actriz concluye la idea: “La corona de las figuras de jazz, como se vuelve sagrado algo que es informal, son santos caídos, son santos a los que ya nadie escucha, entonces Helena recoge las migajas y recoge las migajas haciendo su historia” (Entrevista personal, 20 de marzo, 2013).

Noción de lo simbólico desde el director

Dentro de lo que concibe el director con respecto a este tema, enuncia el cuerpo refiriéndose a algunos de los personajes como vehículos simbólicos que contienen otros símbolos:

Ese cuerpo, digamos, negro, en el sentido africano de la fluidez, de la continuidad, hay obviamente el cuerpo occidental que está ligado con la idea de la concepción occidental que está ligado a nosotros de ciudad, pero que está ligado a la historia de “Pipe” [Felipe Vergara] que es la historia de la epopeya, y contar esta cosa con dioses, con diablos, y es como una epopeya griega y griega es la tradición europea, es el cuerpo del pensamiento, el cuerpo que busca alcanzar una meta y está el cuerpo africano que está a través del canto y del movimiento, que es ese fluir, enraizarse en la vida. Y está el cuerpo indígena que es la presencia, es el fuego o es el agua, es Atrato obviamente, es la barca pero la barca está hecha por la puerta de la iglesia, están los sonidos, unos cantos que es como la selva que es indígena, los cuerpos de los dioses que es un juego, una ironía muy grande, una mamadera de gallo, de la risa, de lo irrisorio para contar la historia, está el cuerpo (Entrevista personal, 5 de abril, 2013).

Por otro lado habla de las marchas de los coros, que están construidas y actúan en la pulsión vital, trabajan en los pulsos, o sea en la pura vida. Acto paradójico, pues trabajan la alusión de la muerte con algo que es demasiado vivo.

Noción de cuerpos en la violencia en la obra Kilele, una epopeya artesanal

Esta investigación empezó a construirse a partir de la pregunta por el cuerpo, ese cuerpo que queda en medio del dolor, el cuerpo de las víctimas del conflicto armado colombiano, el cuerpo de los sobrevivientes, que queda en medio de la violencia, ese cuerpo que resiste y continúa a pesar de las adversidades. El cuerpo que es fiesta y revolución, que es un *Kilele*.

Hemos crecido en medio de la violencia, que ha venido constituyéndose como parte de nuestra cultura. Clara evidencia de ello son las miles de víctimas, desplazados, muertos, desaparecidos, resultado de la violencia política que se ha venido desarrollando en el país.

Kilele... es la excusa para ver más allá de una obra que sobrepasando lo físico se impregna en aquellos rincones del cuerpo espiritual y mental, para entender que no se puede hablar de un cuerpo, sino de cuerpos, para poder entender el cuerpo y su dolor a partir de la simbología que otorga la representación y el acto propio e irrepetible del teatro; en tanto que “es a través del cuerpo que el Estado y el orden expresan todo su poder, pues la medida más eficaz es siempre el daño corporal: el hombre es víctima de la violencia porque es cuerpo” (Diéguez, 2009, p. 14).

Esta violencia que desmiembra, fractura, explota, mata a los cuerpos robándoles toda vitalidad, también atraviesa el cuerpo de aquellos que logran mantener su vida, es decir de los sobrevivientes. Al escoger *Kilele...* para desarrollar mi pregunta acerca de la noción de cuerpos en la violencia, lo hice pensando en aquellos cuerpos que representan en el escenario a los cuerpos que fueron destruidos en la masacre, de la misma manera que un pintor o un escritor plasma la realidad y su contexto desde su arte.

En el caso de *Kilele...* ese cuestionamiento por el cuerpo en la violencia dirigió mi mirada a la puesta en escena, a lo que puedo ver y percibir en un escenario que representa la violencia y donde el cuerpo transmuta para posibilitar la transmisión de los símbolos que me conducen a construir esas asociaciones con la realidad y con los cuerpos reales.

Los conceptos fundamentales que apoyan esta investigación y que se expusieron en el Capítulo I, fueron parte importante para entender, en una primera instancia, que no es

posible hablar del cuerpo sino que hay que hablar de cuerpos, puesto que aunque la estructura física sea la misma, los rasgos característicos definen las particularidades de cada ser humano. En este sentido, el objetivo de desentrañar la noción de cuerpo en la violencia en *Kilele...* no sería posible si no ampliaba la mirada hacia todos esos cuerpos que aparecen en la puesta en escena.

Considero que el cuerpo en *Kilele...* no es solamente la estructura física corporal de una persona, también existen elementos que son un cuerpo y permiten entender el acto de la representación y el teatro como un conjunto de cuerpos que detonan ciertos dispositivos en la puesta en escena, para que el espectador entre a la convención espacial instaurada o que impone el montaje escénico (Nota propia).

De acuerdo a todo lo anterior, y apoyándome en los hallazgos de las categorías cuerpo, violencia y símbolos, encuentro que los cuerpos en la violencia existentes en la obra *Kilele...* se dividen en dos categorías: los *cuerpos físicos* y los *cuerpos metafísicos*. Entendiendo por los primeros a aquellos que se pueden palpar, que son visibles al ojo humano; mientras que los segundos son aquellos que no se pueden tocar, pero que están presentes en las acciones y en los vínculos simbólicos. A partir de estas dos categorías, pasaré a clasificar los cuerpos mencionados por los artistas al responder la pregunta sobre el cuerpo en *Kilele...*

| Cuerpos físicos | Cuerpos metafísicos¹¹ |
|--------------------------|---|
| Cuerpo de los actores | Cuerpo social |
| Cuerpo de los personajes | Cuerpo emocional |

¹¹ El término metafísico se toma en el sentido de lo que no es tangible, lo que no se puede ver pero existe.

| | |
|---|--------------------|
| Cuerpo del canto | Cuerpo mental |
| Cuerpo de la obra (texto dramático) | Cuerpo fragmentado |
| Cuerpo de la puesta en escena (montaje) | Cuerpo vibrátil |
| | Cuerpo psíquico |

Cuadro 5. Nociones de cuerpos encontrados

Curiosamente, ninguno de los entrevistados mencionó el cuerpo en la violencia real y concreta, seguramente, porque los cuerpos que mencionaron aludían a los que están presentes en la obra. Así pues, recordemos que cuando se les preguntó por la violencia en la obra, llegaban casi a la misma conclusión: la obra está impregnada de violencia, es decir, que *Kilele* es una obra que habla de la violencia.

Entonces las nociones de cuerpos en la violencia en *Kilele*... son todos los aquellos que están dentro de la obra. Es decir, son cuerpos atravesados por situaciones inhumanas, por el dolor, por la bulla¹² y por las explosiones. Los actores son habitados por los cuerpos metafísicos de los personajes, coexistiendo todos en cuerpo común, *Kilele*; fiesta en la revolución de los sobrevivientes.¹³

¹² A través de la obra de teatral las personas sobrevivientes a la violencia reconocen su voz y sus recuerdos para dejar memoria en la historia colombiana y por tanto hacer válido su derecho a la no repetición de tales crímenes.

¹³ Cuando hablo del cuerpo de los sobrevivientes, refiero a que sus secretos, cantos, música, relatos, lágrimas y duelos, hacen parte de la escritura de la obra y posteriormente del montaje del mismo.

Conclusiones

En este proceso investigativo se encontró que:

- La noción de cuerpo es una idea que se transforma constantemente, tal transformación está determinada por el contexto en el que el sujeto se desenvuelve y por las prácticas que realiza con el cuerpo y en el cuerpo. En este sentido, la manera en que cada actor en la construcción de los personajes relacionó la realidad (la masacre), su experiencia de vida y los objetos utilizados, le permitió establecer sus propias nociones y reflexiones alrededor del cuerpo en la violencia en la puesta en escena. Dichas reflexiones se desarrollan a través de los entramados simbólicos que permiten al espectador relacionar la composición escénica y entenderla.
- El termino *cuerpo* alude a una expresión de lo singular, es decir, a una sola noción, pero el termino *cuerpos* alude a una expresión plural que incluye diferentes nociones. Inicialmente, el concepto de *cuerpo* pretendía compactar dicha noción en el terreno de la violencia inferida del montaje teatral *Kilele...* Pero, en el proceso de la contextualización del mismo concepto, se evidenciaba con mayor claridad que si se tomaba el término en *singular* como eje principal del desarrollo de la investigación, tendría que centrarme en un único cuerpo y de esta manera abandonarían la particularidad del ser humano. En este sentido era necesario cambiar el concepto de *cuerpo* por el de *cuerpos*, con el fin de referir en el documento las diferentes nociones históricas, conceptuales y filosóficas. Para ello, la noción de cuerpo o cuerpos se abordó inicialmente desde las acciones de los actores, en las que cada uno de ellos desarrolló diferentes piezas contenidas por elementos que establecían relaciones simbólicas entre su noción de cuerpo, violencia y los sucesos que se dieron en la

masacre de Bojayá. Finalmente, la observación de la obra junto con las entrevistas realizadas al director, al dramaturgo y a los actores me permitió desarrollar la noción de los cuerpos en la violencia presentados en el montaje teatral *Kilele*...

- En el desarrollo de la investigación surgió la necesidad de explicar el concepto de Grupos al Margen de la Ley. Se pretendía establecer lo que está antes de ese margen y después de ese margen para explicar un marco legal. Sin embargo, se encontró que no es posible definir esas fronteras, dado que la definición de Grupos Armados Organizados al Margen de la Ley (GAOML), emana de una serie de tratados internacionales (mencionados en el Capítulo II) y que se aplican según el *modus operandi* de los GAOML.
- El objetivo general de la investigación se cumple, en cuanto se puede decir que lo elaborado corresponde a la siguiente noción: el cuerpo en la violencia encontrado en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*, es una composición estética, significativa y simbólica, donde el cuerpo del actor desarrolla situaciones inhumanas como el dolor, las explosiones, la bulla y en el que los cuerpos físicos (el cuerpo de la palabra, el cuerpo de la música y la danza, el cuerpo de la obra como texto, el cuerpo de la puesta en escena o el cuerpo de los objetos) y los cuerpos metafísicos (cuerpo social, cuerpo mental, cuerpo vibrátil, cuerpo psíquico o cuerpo fragmentado) componen y hacen parte de los entramados simbólicos que construye el actor coexistiendo todos en cuerpo común. Por otro lado, la noción de cuerpo en *Kilele*, es un *corpus* que sobrevive en el tiempo y que vive cuando la obra recobra las funciones estéticas, poéticas y simbólicas tomadas de hechos reales. La noción de cuerpos en *Kilele* es una memoria que se construye desde el dolor y la esperanza para reconstruir la historia.

- Se resuelven parcialmente las inquietudes iniciales: ¿Qué es violencia?, ¿cuáles son las nociones de cuerpo en la violencia?, ¿cuál es la relación símbolo y teatro?, ¿cuál es la relación teatro y violencia? Tales inquietudes permitieron abordar el tema desde perspectivas distintas las cuales manifiestan un punto en común, el cuerpo como foco de impacto directo o indirecto, es decir, simbólico o de hecho. Lo simbólico alude a una lectura que se puede hacer de la imagen del cuerpo en un escenario violento y que nos transmite un mensaje, y lo de hecho se refiere a lo que dentro del marco legal constituye la defensa de los derechos inherentes al ser humano.
- A partir del trabajo realizado, se abre un tema de investigación sobre el entramado de símbolos y rituales que constituyen la obra artística teatral *Kilele...* en lo que estaríamos hablando de otras dimensiones de lo teatral.
- La obra teatral *Kilele...* posee una potencia pedagógica, acercando al espectador a la realidad y al contexto colombiano, a la tradición chocoana. La función de la obra permite un espacio de encuentro entre personajes, espectador, director, música, escenografía, en fin, de todos los componentes de la obra teatral, pero con mayor fuerza genera el encuentro con la memoria. Al actor le permite contribuir desde el montaje teatral con la reconstrucción de la memoria histórica que tiene por objetivo recordar y hacer conocer lo desconocido.
- Se encontró las siguientes nociones de cuerpo presentes en el montaje teatral *Kilele, una epopeya artesanal*: desde los actores, desde el dramaturgo y desde el director.
 1. El cuerpo del actor, el cual sufre una transformación en sus percepciones y nociones, y en la corporalidad propia y de los demás, al ser atravesado por la información que constituye la psicología del personaje.

2. La noción de cuerpo según el dramaturgo no es netamente corporal, el cuerpo en *Kilele...* es simbólico, puesto que se destruye por medio de la violencia, se desangra, se atomiza y se restituye por parte de las fuerzas de la cultura, de las fuerzas de la tradición, por medio de los rituales que conducen a las almas al camino del descanso y provocan en los vivos y sobrevivientes la necesidad de recordar y conocer para no repetir.

3. Para el director del montaje *Kilele...* el cuerpo de la obra es la expresión de la violencia que ha estado presente en el país durante tantos años y que marcan parte de nuestra cultura, es expresión de lo que ha significado vivir en Colombia, pero también se compone de las expresiones simbólicas que son mostradas a través del cuerpo en comunión con los objetos y la música, con las danzas y los cantos, y que exponen la brutalidad de la violencia que atraviesa los cuerpos, pero también el espíritu y la cultura.

○ Por último, los aprendizajes más significativos son:

1. El cuerpo del docente: entendido este como el cuerpo que piensa, que enseña, que transmite, que permite, que posibilita conocimientos desde el teatro como herramienta de memoria, desde el marco legal como apoyo a la investigación de la construcción creativa, de argumento y documento histórico en el teatro como un espacio de construcción simbólica del contexto.

2. La idea de lo sensible en el tratamiento de temas sociales, como la violencia en relación con las artes, y más específicamente desde el teatro, el cual permite hacer uso

de herramientas como la música, el canto, la imagen, las danzas, el texto entre otros, para construir los temas estéticamente significantes y simbólicos.

- 3. El aprendizaje en el marco legal que refiere a la violencia, me condujo a profundizar y comprender las acciones legales que realiza el Estado y la Corte Constitucional especialmente, en el ejercicio de la regulación y garantía de los DDHH y del DIH, los cuales desarrollan una noción de cuerpo que cobija a todos los ciudadanos y todas las ciudadanas. Esto, desde un aporte de conceptos, ideas, términos, relaciones y asociaciones entre el cuerpo como estructura física en el terreno de la violencia y el marco legal.

Índice de cuadros

| No. | Nombre | Pág. |
|------------------|---|------|
| Cuadro 1. | Conceptos, dimensiones e indicadores. | xii |
| Cuadro 2. | Cronología de la Violencia en Colombia. | 17 |
| Cuadro 3. | Obras del Teatro Varasanta. | 44 |
| Cuadro 4. | Clasificación de personajes. | 58 |
| Cuadro 5. | Nociones de cuerpos encontrados. | 83 |

Índice de Imágenes

| No. | Nombre | Pág. |
|-----------------|----------------------------------|------|
| Imagen 1 | Cuadro violencia (Obregón). | 1 |
| Imagen 2 | Tábula (Vesalio). | 7 |
| Imagen 3 | Acupuntura. | 7 |
| Imagen 4 | Collage de obras. | 12 |
| Imagen 5 | Integrantes de Teatro Varasanta. | 40 |
| Imagen 6 | Fotografía de Roberta Ortiz. | 41 |
| Imagen 7 | Logo. | 43 |
| Imagen 8 | Afiche Kilele. | 45 |
| Imagen 9 | Felipe Vergara. | 47 |

| | | |
|------------------|---|----|
| Imagen 10 | Tomado del archivo de Catalina Medina. | 54 |
| Imagen 11 | Plano del escenario teatral. | 56 |
| Imagen 12 | El pueblito. | 60 |
| Imagen 13 | La canoa. | 60 |
| Imagen 14 | La puerta. | 60 |
| Imagen 15 | La rueda. | 61 |
| Imagen 16 | Cilindro rosado. | 61 |
| Imagen 17 | Las velas. | 61 |
| Imagen 18 | Los muñequitos. | 62 |
| Imagen 19 | Vestuario de los personajes Manisalva, Elmer y Noelia. | 63 |
| Imagen 20 | Vestuario de los personajes Castaño, El Ángel de la muerte y Atrato. | 63 |
| Imagen 21 | Vestuario de los personajes San José, Santa Ruta y Santa Tecla. | 64 |
| Imagen 22 | Vestuario de los personajes Viajero I, Viajero II y Tomasa. | 64 |
| Imagen 23 | Vestuario de los personajes Rocío y Modelos sin fronteras. | 65 |
| Imagen 24 | Diseño de máscaras. | 65 |
| Imagen 25 | Tríada de conceptos. Intervención de la imagen. | 67 |

ANEXOS

<http://www.peaceobservatory.org/es/1056319432/asesinados-campesinos-en-matecana-municipio-de-fortul-arauca>





INTERNATIONAL
PEACE
OBSERVATORY

IPO es una organización de acompañamiento internacional e información en Colombia, en solidaridad con organizaciones en resistencia no violenta.

ESPAÑOL ITALIANO ENGLISH

DONDE TRABAJAMOS:

- Arauca
- Magdalena Medio
- Catatumbo
- Meta
- Tolima
- Bogotá y Cundinamarca

¿QUÉ ES IPO? ACOMPAÑAMIENTO VOLUNTARIOS APOORTE CONTACTANOS

Asesinados campesinos en Matecaña, municipio de Fortul, Arauca

3.06.10

| Arauca

Araucita 03 de junio de 2010

DENUNCIA

La asociación campesina de Arauca en nombre de todos los campesinos de la región denunciamos y rechazamos ante la opinión pública nacional e internacional los hechos que se viene presentando en el departamento.

El día de ayer 02 de junio hombres armados pertenecientes al grupo insurgente del ELN ingresaron a la vereda Matecaña del municipio de Fortul y asesinaron a los campesinos ELBER PINEDA y ALBERTO. El primero vivía en la ciudad de Bucaramanga y llegó el día de ayer a la región a visitar su finca la cual era administrada por el señor Alberto.

Estos hechos son los que preocupan a la población campesina, la cual ya no tiene seguridad ni en su propio hogar.

Es por este motivo y muchos otros que se están presentando en el departamento de Arauca que hacemos un llamado a la opinión pública para que denuncien estos hechos y se preste la mayor protección para los campesinos.

ASOCIACION CAMPESINA DE ARAUCA - ACA -

ARTÍCULOS RELACIONADOS

- 18.08.11:** Atacan con piedras a delegación de la Asociación Campesina de Arauca que se dirige a Barrancabermeja
- 16.08.11:** Afectada vivienda en Arauca por granada del ejército durante combates con la guerrilla
- 1.08.11:** A testigo en caso del asesinato de Jueza Gaona, le ofrecieron beneficios para inculpar a inocentes
- 1.08.11:** Herido campesino en bombardeo en Araucita
- 17.07.11:** Nuevamente Tribunal Superior de Bogotá definirá curso del caso de los niños de Tame
- 20.06.11:** Tribunal Superior de Bogotá niega nulidad en caso Tame
- 16.06.11:** Denuncian montajes judiciales y crímenes en Arauca
- 15.06.11:** Un indígena asesinado y otro desaparecido

http://www.caracol.com.co/noticias/judicial/campesinos-de-fortul-denuncian-maltratos-de-policias-en-la-busqueda-de-nhora-valentina-munoz/20111021/nota/1565830.aspx

Señal en Vivo
Especiales Caracol

CARACOL RADIO

Ingresa | Registro gratuito | BÚSCAR

Octubre 21 de 2011 Actualizado hace 3 minutos

INICIO | AUDIO & PROGRAMAS | GENTEN | MULTIMEDIA | LO MÁS | CONTACTOS

ACTUALIDAD | DEPORTES | ECONOMÍA | **JUDICIAL** | INTERNACIONAL | ENTERTENIMIENTO | TECNOLOGÍA | REGIONAL | BOGOTÁ

PLANETA CARACOL

JUDICIAL

Campesinos de Fortul denuncian maltratos de policías en la búsqueda de Nhora Valentina Muñoz

Según la denuncia, los uniformados llegaron y los presionaron exigiéndoles información sobre la menor.

CARACOL | OCTUBRE 21 DE 2011

00:00

Rever solo audio a otro destino

Voces: **ENTERTENIMIENTO** | Promociones: **ENTERTENIMIENTO** | 4 voces

Twitter | Facebook | Recomendada

3 Comentarios

Ante la personería de Fortul, dos personas de la tercera edad instauraron la denuncia de la forma como según ellos fueron maltratados, al igual que dos menores de diez y seis años por unidades de la Policía Nacional el pasado domingo 18 de octubre.

La personera del municipio de Fortul, María Helena Vallejo Montaña, relacionó en comunicación a la emisora de La Voz del Cinaruco de Caracol Radio, que en un helicóptero llegaron los uniformados a la vereda Muñón de Fortul a la rústica vivienda de las ciudadanas Angel Miguel García y María Nelly Benavides, a ambas de 85 años de edad, quienes según ellos, fueron agredidos por la presión de los uniformados que le exigen la explicación del secuestro de la menor Nhora Valentina Muñoz Gutiérrez.

Las denunciantes también afirmaron que en este hecho los menores Tania Lisbeth y Esneider Toro de 10 y 6 años respectivamente, fueron amarrados y recibieron varios golpes de los enfurecidos uniformados.

La personera Vallejo Montaña, dijo igualmente que los golpes recibidos de los uniformados contra las dos personas de 85 años, quienes fueron valorados por los médicos de Medicina Legal le dieron una incapacidad de 20 días.

Los golpes y ropiñados a Angel Miguel García le ocasionaron graves lesiones, por lo que el afectado tuvo que ser hospitalizado y recibe atención médica en el hospital de la ciudad de Yopal en el departamento de Casanare.

Los menores por su parte, fueron dejados a disposición del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, ICBF en Fortul para ser valorado en su parte psicológica, agregó la funcionaria del ministerio público.

Publicidad

FOROS EMPRESARIALES | Marketing Digital

LG QUE MÁS GUSTÓ | LG MÁS GUSTÓ | LG MÁS LEÍÓ

VER LISTADO

- 03.01 La historia del Día del Trabajo
- 18.28 ¿Quién y por qué mataron a Rafael Ángel?
- 10.19 Marco Los Youtubers para el mal del Gobierno meucano
- 19.21 Paul Madrid vs. Soles de Madrid, el duelo de sepeas y novias 'seas'
- 09.17 Pisco envió al espacio un "Año de Mal" con más de 100 animales
- 19.40 Daddy Yankee sale del cárcel y se da de puy
- 17.26 Diputados opales vuelven a ser sepeas en el Charamelo Casanare

Publicidad

CARACOL RADIO

La Ventana

CON FRANK SOLANO

Bogotá 100.9 FM

Lunes a viernes de 2 a 4 PM

EL TIEMPO

SABADO

1.000 PESOS

A UN PASO DE LA GLORIA
Vendrán. Para eso, el gobierno...
1-18

CAMIE EXOTICA
El Gobierno...
1-20

PROCURIAS EN CIFRAS
El Poder...
1-18

VENEZUELA / COMO A MISS UNIVERSO



LA VENCEDORA DEL CONCURSO MISS VENEZUELA 2002, presentó el resultado de su elección...

BURSA / CEN MIENTES DE VECES COMENTOS GARD-YARAY

Horas de horror en Bojayá y Barbaeoa

La Tierra Firme en las...
1-20

El gobierno...
1-20

El gobierno...
1-20

El gobierno...
1-20

El gobierno...
1-20

El gobierno...
1-20

1

INTERNACIONAL
La concertación...

2

VIDA DE HOY
Para el...

3

TELEVISION
El...

4

VIDA Y CLASIFICACION

CITAS Y AFECTA A LOS NIÑOS DE MÁS DE 6 AÑOS Alza en tarifas del ISS

El gobierno...
1-20

INVESTIGACION Y ACUSADO DE ESTAR Los negocios del pastor Osorio

El gobierno...
1-20

BARRACABERMEJ Una isla de 500 pesos

El gobierno...
1-20

COLOMBIA / SALPICADO COLOMBIANO Abran 'archives X' en E.U.

El gobierno...
1-20

25.000

Con motivo del día de la madre

20% de Desc.

Almacenes

Freeport Outlet

newcollection

BOSI

QUEDAN 2 DIAS DESCUENTOS HASTA DEL 70%

Los astros están de tu lado

Lannini

ULTIMOS DIAS

Métase con uno de su tamaño

La tecnología más potente, asociada a un cuerpo Presorio

6.100.000

7.599.000

ALCANTARA

EL TIEMPO

LUNES

1000 PÉLOS

LOROS SE ESTÁN VOLANDO. Los políticos colombianos se preparan para las elecciones, a ser en mayo, y se preparan para el juicio de auto de la ley de castigo. 2-6

DELEGADOS DEL CONSEJO 200 de los 200 delegados, por el momento, están en Bogotá, deben elegir a los delegados y el representante por jurisdicción. 1-10

INUNDADOS DE ACEITE Inundados de aceite, el precio del petróleo se eleva por la especulación del mercado, más un exceso de oferta. 3-2

AMAZONIA / ENTRE LOS 100 MUERTOS DE BOMBA AEREA EN 1995; 600 HÉROES Y 80 DEMANDADOS

ONU: crimen de guerra

La comunidad internacional se prepara para el juicio a los responsables del crimen de guerra cometido en Colombia en 1995. La ONU quiere saber qué pasó en el territorio de las FARC, y si los militares colombianos cometieron crímenes de guerra.

El informe de la ONU sobre el crimen de guerra cometido en Colombia en 1995, el cual fue el resultado de una investigación de la ONU, se publicó el 15 de mayo de 2002. El informe de la ONU sobre el crimen de guerra cometido en Colombia en 1995, el cual fue el resultado de una investigación de la ONU, se publicó el 15 de mayo de 2002.

El informe de la ONU sobre el crimen de guerra cometido en Colombia en 1995, el cual fue el resultado de una investigación de la ONU, se publicó el 15 de mayo de 2002. El informe de la ONU sobre el crimen de guerra cometido en Colombia en 1995, el cual fue el resultado de una investigación de la ONU, se publicó el 15 de mayo de 2002.

FRANCIA / VICTORIA ANUNCIADA

Jacques Chirac aplastó a Le Pen

El presidente francés Jacques Chirac aplastó a su oponente Jean-Marie Le Pen en las elecciones presidenciales del 5 de mayo de 2002.

El presidente francés Jacques Chirac aplastó a su oponente Jean-Marie Le Pen en las elecciones presidenciales del 5 de mayo de 2002.

ENTREVISTA

PCS, sin pasiones

El presidente de la Cámara de Comercio de Bogotá, Carlos Rodríguez, entrevista al presidente de la Cámara de Comercio de Bogotá, Carlos Rodríguez.

IMPUESTOS

Bogotá, sin recursos

El alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, entrevista al alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa.

CAMBEDIADOS / OBRAS QUE NO SE REALIZARÁN

Las promesas de campaña

El alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, entrevista al alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa.

ESTATURA

| | |
|----|------|
| 1 | 1.70 |
| 2 | 1.75 |
| 3 | 1.80 |
| 4 | 1.85 |
| 5 | 1.90 |
| 6 | 1.95 |
| 7 | 2.00 |
| 8 | 2.05 |
| 9 | 2.10 |
| 10 | 2.15 |

1

INTERNACIONAL

2

3

4

LUNES DEPORTIVO



El jugador colombiano Carlos Valderrama en acción durante un partido de fútbol.

7

7



8

8

Casas en Orlando

¡Nuestro hogar es el mejor lugar para vivir y su familia!

¡Exclusiva: planes de financiación!

¡Llámenos en Bogotá al 571 4496!

¡Llámenos en Bogotá al 9889-8870!

Los centros satelitales de tu lado

¡Céntrate en tu negocio!

El sistema particular es:

- 24 horas
- 24 días
- 24 meses

¡Llámanos en Bogotá al 571 4496!

FORUM

¡Innovación y creatividad!

| | |
|---|-------|
| Marketing | May 1 |
| Comercio de Gestión Humana | May 1 |
| Gestión Estratégica de Recursos Humanos | May 1 |
| Gerencia de Ventas | May 1 |
| Administración de Empresas | May 1 |
| Logística Empresarial | May 1 |
| Business English | May 1 |
| E-Comercio | May 1 |
| Gerencia del Proyecto de Gestión | May 1 |
| Finanzas | May 1 |
| Sistemas de Gestión de Calidad | May 1 |
| Inteligencia de Gestión | May 1 |
| Gerencia del Rendimiento | May 1 |

ENAUDE

PROGRAMA NACIONAL DE EDUCACIÓN EMPRESARIAL

¡Formación y desarrollo empresarial!

El programa nacional de educación empresarial es un programa de formación y desarrollo empresarial que se realiza en todo el país.

¡Llámanos en Bogotá al 571 4496!

EL TIEMPO

Escucha con el

Una grabación de la voz de...
Escucha con el...
Escucha con el...



Escucha con el...

templo

Escucha con el...

Llegarán 4.000 soldados a Vigía

Una gran presencia de...
Una gran presencia de...



Las tropas...
Las tropas...

El presidente...
El presidente...

El gobierno...
El gobierno...

El ministro...
El ministro...

El general...
El general...

El ejército...
El ejército...

El gobierno...
El gobierno...

GRALOTO

Grupos de...
Grupos de...

| GRUPO | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|-------|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Profesor al tanto tiempo y a muy bajo costo

Profesor al tanto tiempo y a muy bajo costo...



Profesor al tanto tiempo y a muy bajo costo...


ONU y VATICANO SE PROMUEVEN

ONU y VATICANO SE PROMUEVEN...
ONU y VATICANO SE PROMUEVEN...



Trabaja desde casa y contar con lo máximo en tecnología, es posible.

Trabaja desde casa y contar con lo máximo en tecnología, es posible.



ROLEX

ROLEX



PRIMER PLANO

Las Fare admiten 'daño involuntario'

Se cuestiona el rol de la Fuerza Armada en el conflicto con Ecuador tras la liberación de la zona de Iquitos. El general Juan Antonio Fariola reconoce que el ejército no tiene un rol activo en la zona...

Reclamo 'para' por derrumbamiento de helicóptero

El gobierno peruano, al igual que el de Ecuador, reclama por el accidente del helicóptero que se estrelló en la zona de Iquitos...

El gobierno peruano, al igual que el de Ecuador, reclama por el accidente del helicóptero que se estrelló en la zona de Iquitos...

El gobierno peruano, al igual que el de Ecuador, reclama por el accidente del helicóptero que se estrelló en la zona de Iquitos...

El gobierno peruano, al igual que el de Ecuador, reclama por el accidente del helicóptero que se estrelló en la zona de Iquitos...

ROLEX advertisement featuring a watch image and the brand name.

LA CALA COLABORACIÓN DE SUBSISTO FAMILIAR COLABORADO. This section contains a detailed report or editorial text.

NISSAN PATHFINDER 2002 advertisement with a large image of the vehicle and technical specifications.

NACIÓN

BOJAYÁ / RITUAL DE ADIÓS A VÍCTIMAS

Chocó maldijo a los asesinos

Según la tradición, quien mata a un niño se condena a beber sangre de por vida.

GLENNIS MOGOLLÓN V.
Especial de EL TIEMPO

BOJAYÁ (BOJAYÁ) (BOJAYÁ)
El Guallí. Así se llama el rito funerario con el que entierran a los niños negros en el Chocó. La tradición exige que a los pequeños no se les haga novena sino Guallí, por una sola noche en la que se cantan y relatan cuentos infantiles.

En la zona también hay una creencia de que quien mata a un niño comienza a ver sangre en cada vaso de agua. Entonces, el asesino también muere, pero de sed.

Por eso, antenoche, para seguir con esta tradición, centenares de quibobosenses se encontraron a orillas del Atrato para maldice: a los asesinos.

Que los creteros de todas las orillas cuan sus secretos y oraciones para que las fuerzas del mal caigan sobre ellos y los destruyan... que cada gota de agua que se bebía de nuestros ríos se les transformen en sangre y mueran de sed en medio de las abundantes aguas de nuestro entorno, que se ahoguen y se ahoguen con las espigas de los pescados que se comían que en la noche no puedan dormir, espantados por la presencia de nuestros muertos y que enloquezcan en medio de las pesadillas.

Por ese cuerpo, repetido varias veces en la noche de las maldiciones y los maldiciones como los organizadores. Hicieron a ese acto quedaron muditos las Farc por haber atizado el cilindro, los para

militares por haberse refugiado cerca de la iglesia y el Estado por no actuar, cuando estaba avisado de los combates.

Allí mismo, a muñecas de trapo o de balsa les fueron clavadas estacas de palma chonta. "Este ritual es como el vudú de los chocobanos", refiere el poeta Juan R. Velasco, experto en las costumbres de esta región. Para él, la magia es la única arma de resistencia que le queda al departamento.

La ceremonia no fue solo para vengar a los 42 niños que murieron por culpa de las Farc. A los adultos también se les quedó debiendo el entierro.

A los grandes, en la víspera del sepelio, se les prepara un altar con velones, una sábana blanca y un moño negro o mariposas negras de papel. Eso representa el espíritu.

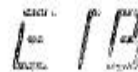
Esa noche se cantan alabios (cantos tristes, solo para entierros), se rezan oraciones y cinco rosarios y se reparte aguariente, cigarrillos y café con galleta de sal o papá, untados de mantequilla. La jornada dura hasta el amanecer.

"Se llega a las 7 para el primer rezo y si la familia del doliente no tiene para comprar las cosas, los que sí pueden les repajan", cuenta Ana Julia Chaves Chaves.

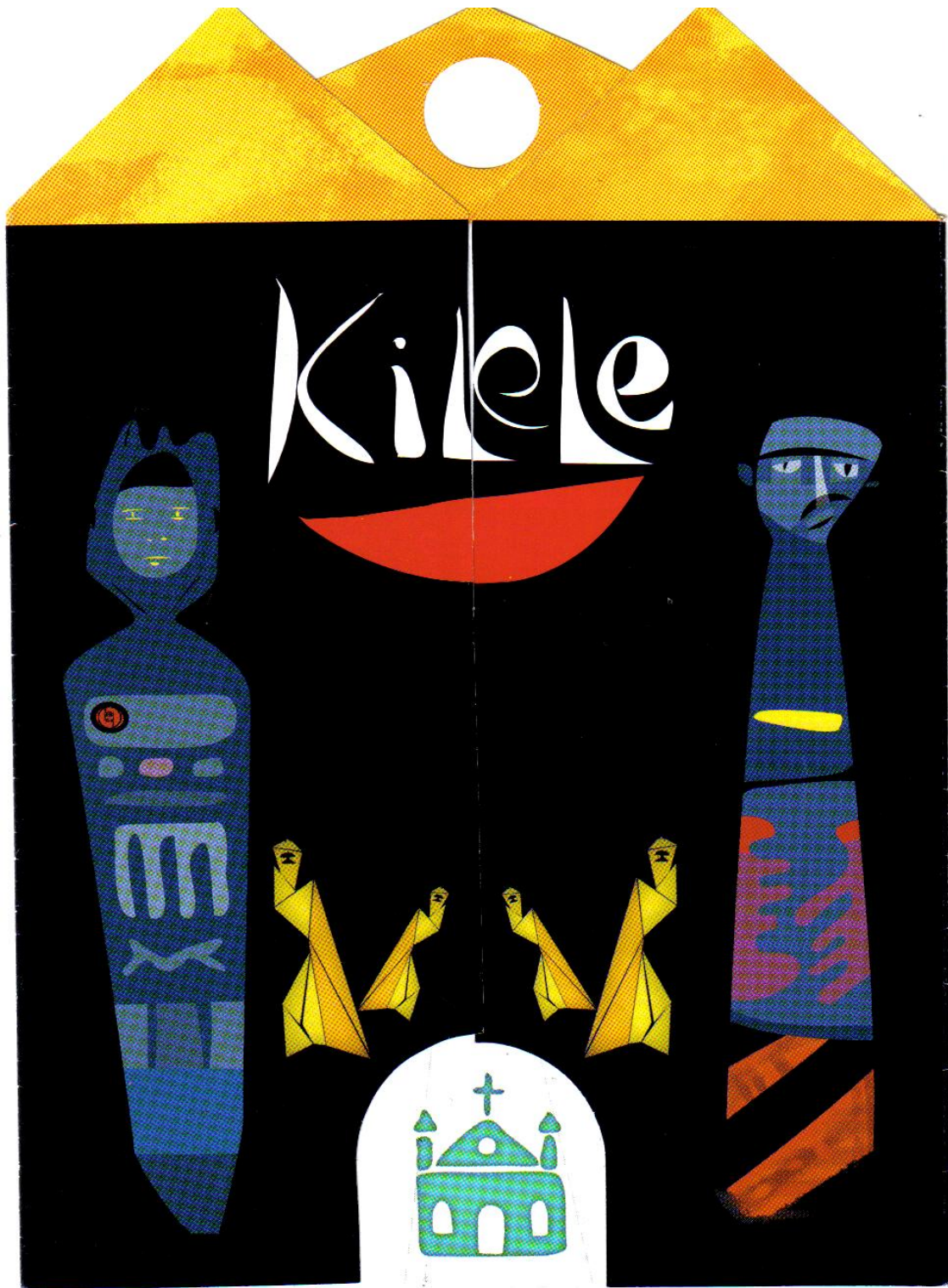
De haber muerto uno por uno, por enfermedad o de viejos, las 77 víctimas adultas hubieran tenido también la ceremonia del levantamiento de tumba, que se hace en la novena noche. "A las 4 a.m. se apagan los fuegos y se retira todo del altar, las sábanas, las mariposas, los adornos. Cuando se encienden de nuevo, ya no hay nada. Ese rito es incluso más doloroso que el sepelio", relata Velasco.



Tener dos millones de líneas no nos hace líderes. Mejorar, sí.



PROGRAMA DE MANO KILELE



REVERSO PROGRAMA DE MANO KILELE



EL CIRUJO La Varasanta (Triplaris Americana) árbol con propiedades medicinales, utilizado para diferentes funciones dentro de carnavales y celebraciones tradicionales de la costa atlántica. Para nosotros metáfora de resistencia y de transformación.

El Teatro Varasanta fundado en abril de 1994 bajo la dirección del actor, director y pedagogo Fernando Montes, quien recibe su formación en Francia, Italia y Colombia, principalmente en el Workcenter de Jerzy Grotowski, nace como respuesta a la necesidad de investigación y desarrollo de las expresiones teatrales contemporáneas, así como de la exaltación y preservación de las tradiciones orales y musicales de Colombia. Su búsqueda se centra en manifestar una ética corporal, teatral y actoral, así como presentar una estética propia, dentro de un teatro sencillo pero minuciosamente elaborado donde el actor prima sobre los decorados y el espectador puede encontrar un refugio para su ser interior. Tomando como punto de partida los diferentes entrenamientos en el campo corporal, vocal, pedagógico y actoral, realiza un trabajo de transmisión permanente dirigido a profesionales de las artes y todas las personas interesadas en descubrir su cuerpo como vehículo de expresión.

Sus Montajes "La Conferencia de los Pájaros", "El Primer Hermano", "Los Hermanos Karamazov", "Flores Fieras" y "El Lenguaje de los Pájaros" son la muestra fehaciente de 11 años de labor incansable, de la búsqueda interminable a que se somete el artista: estos trabajos han llevado a la agrupación por países como Canadá, Dinamarca, Francia, España, Italia entre otros y a intercambios con altas personalidades e instituciones dedicadas a las artes. Este año VARASANTA ha sido galardonada con la Beca Nacional de Creación en Artes Escénicas otorgada por el Ministerio de Cultura con su proyecto *Kilele* y con el apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo para la realización del proyecto "Esta Noche se Improvisa Esta Noche se Improvisa de Luigi Pirandello".

Dedicamos este trabajo a quienes murieron buscando un país mejor y a los vivos que sueñan con una Colombia humana.

LA OBRA

Como todos los años el 16 de julio de 2004, se celebraba en Murindó (municipio del bajo Altrato antioqueño) como en muchos otros lugares de Colombia - la fiesta de la Virgen del Carmen. Pero, a diferencia de otros años, por esas fechas en el pueblo también se llevaba a cabo el foro por la vida y la paz. Al igual que unas horas antes los indígenas y los campesinos de la región habían denunciado valientemente toda clase de detenciones arbitrarias, señalamientos injustificados, abusos de poder, desplazamientos y violaciones a sus territorios, la procesión a la Virgen también se hizo oír. Centenares de pobladores escoltaron a la Virgen del Carmen y la llevaron en hombros hasta el único lugar del pueblo que se encuentra sobre tierra firme a pesar de que la fuerza pública les tenía prohibido el acceso a esa zona porque allí tenían instalado un campamento.

Sabían que en ese contexto y con semejante compañía no se atreverían a impedirles el paso con la fuerza y la arrogancia de las armas. Y cuando llegaron a ese lugar privilegiado de su propio pueblo al que llevaban meses sin poderse acercar, estaban cantando una canción en la que se repetía constantemente la palabra "kilele". Cuando pregunté qué significaba esa palabra, me sonrieron y me contestaron que la palabra hacía referencia precisamente a eso que se estaba haciendo con la procesión. Pero como seguía sin entender, entonces tuvieron que explicarme que era una palabra africana que quería decir al mismo tiempo fiesta y rebelión.

Ese día yo estaba en Murindó junto con la actriz y antropóloga Catalina Medina desarrollando una residencia artística de tres meses en la zona del Altrato que había sido financiada por el Ministerio de Cultura con el objetivo de escribir una obra de teatro inspirada en el crimen de guerra cometido en Bojayá por todos los grupos armados en mayo del 2002. Sin embargo sólo hasta el momento en el que vi un kilele supe no sólo cómo debía llamarse la obra que ya estaba escribiendo, sino cómo y con qué objetivo debía escribirlo. Debía escribirlo como un kilele, como un ruido, una bulla, un grito, un lamento y un lloro por las víctimas que ha producido el conflicto social, político económico y armado que se vive no sólo en Bojayá sino en todo el Altrato. Pero si en realidad

quería escribirlo en forma de kilele tenía también que hacer que fuera un alboroto, una celebración, un canto, un homenaje y una voz que animara a quienes continuaban revelándose contra la guerra. A partir de esa decisión, *Kilele*, la obra, se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. Surgió de los relatos de muchos velorios y novenas truncadas, de lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. En fin, tomó su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia.

Felipe Vergara

EL PROCESO COLECTIVO

El colectivo se formó de manera natural: todos en Varasanta, el dramaturgo y otros actores cercanos que desde que conocieron el proyecto se dejaron tocar por él. Nos montamos trece en la canoa y empecé el viaje. Desde un inicio intuí que lo más importante era encontrar la resonancia de esta historia en los inconscientes y corazones de cada uno de nosotros; y desde ahí nos lanzamos a producir material atado a nuestro ser y a ese crudo fragmento de realidad que toca la obra. Durante largo tiempo actores-creadores se tomaron la sede: en sus rincones aparecieron instalaciones, en sus jardines escenarios, en sus techos y balcones ángeles y demonios. Cuando menos pensamos nuestra casa la habitaban sueños, ritos y vivencias hechas acción.

Con ellos construimos la primera estructura en la que *Kilele* estaba implícita y sus personajes aún tácitos. Entonces decidimos abrir las puertas: los actores navegaron con bitácoras distintas cada fin de semana frente a un público que se sorprendió y ayudó a madurar un material vivo, plástico y sugerente. En el siguiente puerto nos esperó el texto dramático: el dramaturgo acogió las propuestas de los actores y transformó su primera versión de la pieza; las diseñadoras de escenografía, utilería y vestuario partieron de ese rico mundo del material de los actores, afinaron, decantaron y pulieron los elementos muchas veces, y nació *Kilele*, proceso colectivo, que gracias a la década de crecimiento de Varasanta puede ahora comenzar su travesía echándose al agua en el río Altrato, fuerza generadora de Kileles.

Fernando Montes



LA TRAGEDIA DE BOJAYÁ A las diez y media de la mañana del 2 de mayo de 2002, en la capilla de Bellavista (cabecera municipal de Bojayá), explotó un cilindro de gas lanzado desde un mortero artesanal por el bloque José María Córdoba de las FARC (al mando de Noel Matra) en medio de una confrontación abierta con el Bloque Elmer Cárdenas de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, cuyas tropas estaban utilizando a la población civil como escudo.

El impacto y la explosión mataron a 119 personas y dejaron heridas de gravedad a otras 19 más.

A partir de entonces, toda la atención nacional e internacional que podía atraer el Chocó, se concentró en esa única población de modo que se invisibilizaron todas las agresiones que la población de la región venía padeciendo antes y siguió sufriendo después de los hechos.

Así mismo, el bombo de la matanza logró ocultar la sutileza de las intenciones particulares que buscan desalojar el territorio chococano para emprender enormes proyectos agroindustriales, madereros y mineros.

Con los hechos trágicos de Bojayá se ofreció al país la idea de una confrontación entre dos grupos armados ilegales que se disputaban un territorio estratégico para el tráfico de drogas y armas. Y si bien esta es una hipótesis válida, pues es una de las razones de la disputa, el problema es mucho más complejo y debe analizarse de tal manera que puedan dimensionarse los alcances de lo que sucedió y continúa sucediendo en todo el Chocó

Por ello, con el montaje de *Kilele* hemos querido recordar que este crimen de guerra no es más que la punta del iceberg o el símbolo de una realidad que ha llenado de sangre, muerte y dolor a todo un departamento.

Si no lo hubiéramos, correríamos el riesgo de continuar desviando la atención de la realidad y de contribuir al olvido de los motivos profundos que alimentan la guerra que vive el país.

AFICHE KILELE



Bibliografía

- Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR). “Glosario”. Recuperado de: www.reintegracion.gov.co/Lists/Contenido/DispForm1.aspx
- Asociación campesina de Arauca (ACA) (3 de julio, 2010). Asesinados campesinos en Matecaña, municipio de Fortul, Arauca. *International Peace Observatory*. Recuperado de <http://www.peaceobservatory.org/es/1056319432/asesinados-campesinos-en-matecana-municipio-de-fortul-arauca>
- Barba, E. (1992) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Gaceta.
- Barba, J. B. (1997). *Los Derechos Humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, E. & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Holstebro: ISTA.
- Blair, E. (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Revista Política y Cultura*. 31. Pp. 9-33.
- Bello, M., Martín, E., Millán, C., Pulido, B. & Rojas, R. (2005). *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bernard, M. (1994). *El cuerpo, un fenómeno ambivalente*. Madrid: Paidós.
- Caracol Radio (21 de octubre, 2011). Campesinos de Fortul denuncian maltratos de policías en la búsqueda de Nhora Valentina Muñoz. Recuperado de <http://www.caracol.com.co/noticias/judicial/campesinos-de-fortul-denuncian-maltratos-de-policias-en-la-busqueda-de-nhora-valentinamunoz/20111021/nota/1565830.aspx>
- CINEP (2008). Deuda con la Humanidad, Paramilitarismo de Estado 1988-2003. Recuperado de <http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/deuda/html/deuda.htm>
- CINEP (2012). Panorama en Derechos Humanos y violencia política en Colombia. *Revista Noche y Niebla*, 45. Recuperado de <http://www.nocheyniebla.org/node/93>

CLERUS (s.f.). “Las herejías” [On line]. Recuperado de <http://www.clerus.org/clerus/dati/2004-06/05-15/herejes.html>

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Grupo de Memoria Histórica (2010). *Bojayá: la guerra sin límites*. Recuperado de http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/81456/informe_bojaya.pdf

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Grupo de Memoria Histórica (2008). *Trujillo, una tragedia que no cesa*. Bogotá: Planeta. Recuperado de http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/libros/informe_trujillo_0.pdf

Corte Constitucional de Colombia (2006) *Sentencia C-370*. Recuperado de <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2006/c-370-06.htm>

Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo Mutilado (La angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Corbin, A. (Dir.) (2005). *Historia del cuerpo*, Vols.I y II. Madrid: Taurus.

Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design. Chosin among five traditions*. Thousand Oaks, California: Sage.

Diéguez, I. (2007/2009). *Cuerpos ExPuestos. Prácticas de duelo (primeras aproximaciones)*. *Cuaderno de Investigación. Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Feher, M. (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Vols. I y II. Madrid: Taurus.

Fundación Ideas para la Paz (2010). *Siguiendo el conflicto: hechos y análisis, ¿Para dónde va el paramilitarismo en Colombia?* Recuperado de http://www.ideaspaz.org/portal/images/Siguiendo_58_19-01-10.pdf

- García, C. (2011). *Teatro Híbrido. Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Girard, R. (2009). *La violencia y lo sagrado*. Madrid: Anagrama.
- Grotowski, J. (1974). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Guerrero, D. (2 de febrero, 2008). Artistas Colombianos cuestionan la violencia armada con obras que señalan a los grupos armados. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3942970>
- Guerrero, J. C. (2010). Los cuerpos en dolor (I): emblemática del régimen ético de la violencia. *Revista de Estudios Sociales*, 35. Pp. 123-137. Recuperado de <http://res.uniandes.edu.co/indexar.php?c=Revista+No+35>
- Holda, G. (s.f.). Jerzy Grotowski: el teatro como vehículo de búsqueda espiritual. Página Transversal. Recuperado de http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/grotoswkyteatro.html#*
- Innes, C. (1981). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo Cultura Económica.
- Kreig, R. (2010). El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo [On line]. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20080115195209/http://andamio.freeservers.com/dida/num-uno/jerzy.htm>
- Le Goff, J. (1999). *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Paidós
- Le Goff, J. & Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- ONU. Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (s.f.). ¿Qué son los Derechos Humanos? Recuperado de <http://www.ohchr.org/SP/Issues/Pages/WhatareHumanRights.aspx>

- Pavis, P. (2000). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Uniandes.
- Restrepo, J. A. & Aponte, D. (Eds.). (2006). *Guerra y violencias en Colombia. Herramientas e interpretaciones*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- Runge, A. K. (2002). *Tras los rastros del ser-corporal-en-el-mundo en J. J. Rousseau* (Tesis doctoral). FU Berlin, Berlín. Recuperado de: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/fu-berlin/2002/159/indexe.html>
- Santamaría, M. L. (2008). *Figuras del exceso y políticas del cuerpo* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia. Recuperado de <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3443/tesisUPV2865.pdf>
- Teatro Varasanta (2009-2012). Archivo histórico. Consulta personal.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols*. Nueva York: Ithaca.
- Turner, V. (1969). *The ritual process*. Chicago: Aldine.
- Uribe, M. V. (1996). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima 1948-1964*. Bogotá: Cinep.
- Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Velazco, A. (2002). El cuerpo y sus significados: la perspectiva renacentista. *Revista Sincronía*, 3. Recuperado de <http://sincronia.cucsh.udg.mx/velasco02.htm>
- Vergara, F. (2004). *Kilele, Una epopeya artesanal*. Libreto de trabajo.

Vité, S. (2010). Tipología de los conflictos armados en el derecho internacional humanitario: conceptos jurídicos y situaciones reales. *Revista Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado de: <http://www.icrc.org/spa/resources/documents/article/review/review-873-p69.htm>