



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1 8 0 3

Facultad de Artes

**«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra
Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»**

Trabajo de grado para optar al título de:

Maestra en Arte Dramático

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia

Por

Daniela Hernández Arango

Asesor:

Víctor Manuel López Cardona

Doctor en artes

Medellín-Colombia

2019

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

I

Agradecimientos

A mi familia Wangariana

A mi maestra Yndira Perea Cuesta

Al maestro Rafael Mario Palacios y a Sankofa mi universidad

A mi hermana Yury Andrea Hernandez

A mis tías Gabriela, Matilde y Franquelina Arango

Gracias a Rosalba Arango, mi mamá...

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

II Contenido

Agradecimientos.....	I
Introducción	1
Planteamiento del problema.....	2
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
Metodología	5
Fundamentación Teórica: Capítulo 1. Indagaciones sobre Decolonialidad - conexiones con arte y teatro	7
A cerca de la opción Decolonial.....	7
Colonialidad.	14
Herida colonial	23
El arte como alternativa para fortalecer proyectos decoloniales.....	27
Teatro	37
...En Colombia:.....	39
Capítulo 2. Indagaciones sobre cuerpo y posibilidades para hacer de la danza una Manifestación Escénica Decolonial.....	50
Consideraciones sobre la relación cuerpo-Colonialidad.....	50
El cuerpo en la implantación de la herida colonial.....	51
Desvinculación cuerpo-territorio	54
La racionalidad occidental limitante.....	57
Concepción de cuerpo y su potencial expresivo	62

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

III

In- definición de cuerpo.	62
No calla	66
La danza y sus posibilidades de ser manifestación escénica decolonial.....	68
Capítulo 3. La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica decolonial en la obra labranza de amaneceres de la compañía Wangari	73
Contextualización histórica.....	73
Wangari danza afro contemporánea	77
Integrantes	79
Labranza de amaneceres	86
Análisis de la danza Afrocontemporánea de la obra en relación a la herida colonial.	87
Análisis de la danza Afrocontemporánea de la obra en relación a la desobediencia epistémica	96
Conclusiones	99
Bibliografía	102

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

1

Introducción

Este trabajo se presenta como una herramienta teórica que expone posibilidades que contiene el quehacer escénico para responder a urgencias decoloniales y relaciona estas reflexiones con la danza Afrocontemporánea de la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari; haciendo un aporte al ámbito académico desde una mirada que lucha por reconfigurarlo y expandirlo en la medida en que reconoce la necesidad de vincular la academia con procesos de justicia social. La estructura de esta investigación comienza por una indagación sobre el concepto de Decolonialidad, continúa con la relación de éste con el trabajo escénico y culmina con la vinculación de dichos hallazgos con la danza Afrocontemporánea de la obra Labranza de amaneceres, como se explica a continuación:

El primer capítulo plantea un acercamiento a la opción decolonial, a través de una indagación que contextualice a modo general cuestionamientos propios de intereses decoloniales, destacando la herida colonial y la Colonialidad como elementos importantes para la elaboración de este trabajo, también se reflexiona sobre formas en que esto se relaciona con el campo artístico-escénico.

En el segundo capítulo se busca elaborar el término –Manifestación Escénica Decolonial-, esta determinación será derivada de una reflexión que se pregunta por la relación cuerpo-Colonialidad.

Finalmente, en el capítulo tercero se aborda la danza Afrocontemporánea en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari como Manifestación Escénica Decolonial, y como caso específico que se relaciona con los principales hallazgos de esta investigación.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

2

Planteamiento del problema

A través del tiempo y de forma encubierta, la Colonialidad ha encontrado diferentes formas de atravesar múltiples prácticas socioculturales, entre las cuales también se encuentran las artísticas y académicas, es por esto que en la actualidad se pueden detectar tendencias que siguen validando las formas de crear conocimiento, bajo el filtro de ideas que obedecen cánones delimitados por intereses propios de la matriz colonial.

La pertinencia de este proyecto se basa en la necesidad que surge de habitar un contexto donde desde la escuela se transmiten e imponen discursos hegemónicos como única opción para conocer el mundo; de aquí la necesidad vital de dar voz a referentes que desde perspectivas hegemónicas se ha pretendido acallar. La pertinencia de este trabajo se robustece en la medida que busca ofrecer alternativas de conocimiento para tener una visión más justa y menos sesgada de nuestras realidades, ya que celebra y propone tomar la palabra para hablar de nosotros mismos.

Dado lo anterior se busca encontrar alternativas que construyan nuevos caminos y abran paso a prácticas académicas-artísticas-escénicas que cuestionen las consecuencias de vivir en un contexto donde las armas de la Colonialidad se ejecutan constantemente y que respondan a necesidades propias para generar contenidos responsables que, en vez de entorpecer, fortalezcan procesos socioculturales de su entorno.

Los antecedentes a este proyecto a nivel teórico se encuentran básicamente en el área de estudios culturales; en las últimas décadas ha habido una amplia producción de textos que exploran la Decolonialidad desde diferentes puntos de interés: filosofía, historia, sociología entre otros. Sin embargo, la producción que teoriza sobre Decolonialidad desde el ámbito del arte es menor y propuestas que generen contenido académico desde el campo de las artes escénicas es aún más reducido.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

Dadas las condiciones previamente expuestas es indispensable generar contenido que avale la importancia de crear distintas formas de autoreferencia y autodeterminación, además que se comprometa con la responsabilidad que implica tener la oportunidad de acceder al espacio académico; esta responsabilidad debe tener en cuenta la capacidad que existe en él para influir en el contexto social que le rodea.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

4

Objetivo general

Reconocer en la práctica de la danza Afrocontemporánea, una Manifestación Escénica Decolonial a propósito de la obra «Labranza de amaneceres» de la compañía Wangari.

Objetivos específicos

- Indagar sobre Decolonialidad visibilizando algunas posibles relaciones con creaciones artísticas y escénicas.
- Definir el concepto Manifestación Escénica Decolonial, entendiéndolo como resultado de una reflexión acerca de la relación cuerpo-Colonialidad.
- Valorar la danza Afrocontemporánea, como una Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari.

Metodología

Esta propuesta de investigación se inscribe en una modalidad cualitativa, ya que en la medida en que explora eventos artísticos y su relación con el devenir del pensamiento, no es susceptible de ser medida a partir de las coordenadas que ofrecen las investigaciones de tipo cuantitativas. Por lo tanto, busca dentro de los límites de dicha modalidad ofrecer respuestas comprensivas y no explicativas.

Es importante mencionar que este proyecto contiene un enfoque histórico hermenéutico porque intenta comprender actuaciones humanas que están determinadas por procesos sociales que se extienden en el tiempo. Se puede considerar una perspectiva hermenéutica en la medida en que propone interpretar conceptos filosóficos tanto como obras artísticas a la luz de los diversos métodos y estrategias que ofrece dicho enfoque, tal como el estudio de caso.

El estudio de caso es una estrategia investigativa que busca escribir, interpretar o evaluar una realidad social particular. Es un enfoque que analiza la particularidad y la complejidad de un caso específico para llegar a comprender su actividad en circunstancias más amplias. Esta investigación propone el caso de la danza Afrocontemporánea en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari como detonante para hacer interpretaciones que aporten al enriquecimiento de una mirada donde las artes escénicas también expanden sus posibilidades a través de intereses decoloniales.

Las herramientas metodológicas empleadas son: el rastreo bibliográfico, las entrevistas, la observación participante y el taller. Estas herramientas fueron utilizadas en diferentes momentos del proceso investigativo; a continuación, se explica en qué consistió tal uso:

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

-El rastreo bibliográfico es la herramienta utilizada para realizar la fundamentación teórica que se encuentra en el primer capítulo; en ella se buscó documentación que sirviera para elaborar un panorama general de lo que conlleva hablar en términos de Decolonialidad y que fuera útil para elaborar reflexiones teóricas relacionadas con las artes escénicas y con la danza Afrocontemporánea.

-La observación participante se refiere a la recolección de información que realizan observadores implicados, es utilizada para obtener información que pueda ser vinculada con la reflexión teórica y metodológica. En este caso la observación permitió detectar elementos interesantes para la investigación desde la cotidianidad y la interacción de los integrantes de la Compañía Wangari durante el proceso creativo y formativo que es la obra Labranza de amaneceres; por ejemplo, a partir de la observación se pudo encontrar estrategias pertinentes para la planeación de las entrevistas y el taller¹. El ser integrante de la compañía (observadora implicada) me permitió mayor comprensión y la posibilidad de permanente confrontación de hechos observados con las reflexiones que surgieron durante la investigación.

-Las entrevistas fueron vistas como conversaciones intencionadas con objetivos precisos y como una herramienta importante para obtener información pertinente a la investigación desde las perspectivas de las personas entrevistadas. En este trabajo se realizaron entrevistas abiertas para permitir que las personas se expresen más libremente permitiendo que aporten nuevos indicios para la reflexión. En este caso esta herramienta es usada en la etapa final ya que es en el último capítulo donde se analiza el caso particular de la compañía Wangari.

¹ La descripción de este taller puede verse en el capítulo 3.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

7

Fundamentación Teórica: Capítulo 1. Indagaciones sobre Decolonialidad - conexiones con arte y teatro

Dados los fines de esta monografía, es preciso situar los puntos de partida conceptual que serán el fundamento para su desarrollo, para ello, en este capítulo se propone una indagación sobre el pensamiento Decolonial y la relación de éste con creaciones artísticas y particularmente escénicas.

En primer lugar, se plantea una exploración acerca del pensamiento Decolonial para obtener un panorama general de lo que conlleva hablar en estos términos. Fanón (1961) dice:

«Compañeros, hay que decidir desde ahora un cambio de ruta. La gran noche en la que estuvimos sumergidos hay que sacudirla y salir de ella. El nuevo día que ya se apunta debe encontrarnos firmes, alertas y resueltos [...] Hermanos [...] Europa ha hecho lo que tenía que hacer y, en suma, lo ha hecho bien; dejemos de acusarla, pero digámosle firmemente que no debe seguir haciendo tanto ruido. Ya no tenemos que temerla, dejemos, pues, de envidiarla. El Tercer Mundo está ahora frente a Europa como una masa colosal cuyo proyecto debe ser tratar de resolver los problemas a los cuales esa Europa no ha sabido aportar soluciones». (págs. 99-100).

A cerca de la opción Decolonial

Los pensamientos decoloniales resultan de los alcances que la modernidad² europea produjo a través de su propia pero negada Colonialidad; surgen como alternativa, epistémica, política y ética, para quienes, como resultado de las ideas universalistas promulgadas por Occidente, se han visto relegados a una exterioridad epistémica.³ Esta alternativa propone

² Al hablar de Modernidad europea se hace referencia a una manera de organización social que fue originada en Europa en el siglo XVII y que fue impuesta al rededor del mundo con excesiva violencia. La Colonialidad es la cara oculta de esa modernidad y a pesar que ésta se originó en el siglo XVII allí se implementaron bases para que el proyecto modernidad/Colonialidad continuara a través del tiempo. (para hacer referencia a la modernidad europea, e este trabajo aparecerá como modernidad e.)

³ «La exterioridad es el «afuera» de la modernidad, es precisamente lo que la retórica de la modernidad construye, «exterior» que debe ser conquistado, colonizado, dominado y convertido en los principios del progreso y de la modernidad; o bien eliminado» (Mignolo, 2010, pág. 43). Es decir, las comunidades constituidas con base en saberes diferentes a los occidentales fueron determinadas como inferiores por el

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

8

una crítica al eurocentrismo que ha caracterizado la modernidad occidental ya que, «Se tiene que aceptar que el conocimiento construido por la modernidad e. y eurocentrismo, desde el Renacimiento, es un conocimiento europeo, nativo o indígena»⁴ (Mignolo W. , 2013, pág. 7), Es por ello que se han generado diversas reflexiones que cuestionan la manera en que un «conocimiento nativo» se impone como determinante para la validación del conocimiento alrededor del mundo. La teorización del pensamiento Decolonial se ocupa en la revisión histórica de la formación de la matriz colonial⁵, enfocándose en cómo a través del control del conocimiento ésta ejerce dominio sobre la economía, autoridad y subjetividad; los estudios decoloniales reconocen diversas herramientas de las que la matriz colonial se ha valido para constituirse, por ejemplo: La privatización y la explotación de la tierra y de la mano de obra, los virreinos, los estados coloniales, las estructuras militares, la configuración del ideal de familia cristiana, de valores y conductas sexuales y de género, la fe cristiana, la idea secular de sujeto y ciudadano, en el concepto de Razón estructurando las ciencias humanas y naturales, entre otras.

Este siniestro deseo colonizador occidental ha despojado de identidades históricas a las poblaciones que desde esta perspectiva colonial les corresponde una condición de diferencia, dejando a las personas, comunidades y pueblos despojados en el «lugar» de la exterioridad, por eso en algunos espacios académicos se habla que la opción Decolonial surge en un «pensamiento fronterizo».⁶

proyecto europeo de modernidad, a través de diferentes categorías inventadas que proponen la superioridad en términos como civilizado, imperial, blanco, etc., y la inferioridad en término como primitivo, bárbaro, subdesarrollado, etc. Siendo estos últimos los relegados a la exterioridad epistémica y el objetivo a dominar o a exterminar por este proyecto moderno e.

⁴ «sí, los europeos son indígenas también, no vienen de la luna» (Mignolo W. , 2013, pág. 07).

⁵ Al hacer referencia a la matriz colonial se enuncian el conjunto de estructuras hegemónicas que se ocupan del control de la economía, la autoridad, la naturaleza y los recursos naturales, del género y la sexualidad y de la subjetividad y del conocimiento; que se interrelacionan entre ellas para posibilitar la organización socio-histórica validada e impuesta por Occidente para darle sentido al mundo moderno/colonial.

⁶ Partiendo de Gloria Anzaldúa (2016) el pensamiento fronterizo se refiere a las filosofías resultantes de habitar la frontera. (Vista no como espacio geográfico, sino como el resultado de estar en el espacio de contradicción que implica haber soportado la imposición de los cánones de la cultura dominante y al mismo tiempo saberlos ajenos). El pensamiento fronterizo basándose en la consciencia de saberse «adentro» y «afuera» de la ideología dominante, trasciende sus límites y pretende desvincularse conceptualmente de ésta, haciendo que surja el espacio fronterizo como modo de vida. Superando así la idea de espacio marginado para reconocer intersecciones que son prueba de procesos históricos y obtener la posibilidad de deconstrucción y re significación. Habitar la frontera es entonces darse cuenta de la exterioridad epistémica a la que se ha sido relegado y desde esa mirada crítica asumir la propia existencia legitimando sus propias maneras de construir conocimiento y de vivir.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

9

La Colonialidad fundó el engaño que sitúa la forma de vida «de los blancos» como un centro al que los «no blancos» deben servir y anhelar desde la periferia. En este punto es importante destacar que pensar desde la frontera no significa la negación absoluta y simple de todas las categorías de la modernidad e., más bien implica asumir combativa, creativa y críticamente el vivir sus consecuencias mutiladoras, Fanón (1961) dice: «nos han convertido en monstruos, su humanismo pretende que seamos universales y sus prácticas racistas nos particularizan» (pág. 04). El sentir y ser consciente de la violencia de la exterioridad epistémica hace que surja en «los mutilados», los pueblos sometidos desde el colonialismo⁷ hasta ahora, pensamientos fronterizos, sentí-pensares⁸ decoloniales.

«La Decolonialidad es entonces la energía que no se deja manejar por la lógica de la Colonialidad ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad» (Mignolo W. , 2008, pág. 250). La opción decolonial es una alternativa de co-existencia, ética, política y epistémica, «No de coexistencia pacífica sino de conflicto y de reclamo al derecho de re-existencia (Adolfo Albán) en todos los órdenes del pensar y el vivir». (Mignolo W. , 2009, pág. 256).

La opción decolonial hace una crítica a las estructuras, éticas, políticas y epistémicas, que Occidente impuso en el colonialismo y se extendieron a través de la Colonialidad; por ello el pensamiento decolonial se expresa como «opción», porque reconoce en los proyectos totalitarios un carácter colonialista, incluso si son proyectos de emancipación, ya que la categoría de universalidad está impedida para tener en cuenta las diversidades de los contextos, los territorios, las comunidades y las personas. Por el contrario, la opción decolonial nace de esas diversidades que por más de 5 siglos han resistido el peso de la dominación imperial.

⁷ Es importante tener en cuenta que hablar de colonialismo es distinto a hablar de Colonialidad ya que el colonialismo hace referencia a un momento histórico determinado, período colonial, que terminaría una vez que los espacios coloniales se «independizan». Pero la Colonialidad se refiere a una dinámica mucho más amplia, que continúa en los espacios poscoloniales.

⁸ Al decir «sentí-pensar» se propone el reconocimiento de la importancia del «sentir» como motor y factor inherente a los procesos de comprensión y formulación de conocimientos. (esta composición ha sido y es utilizada en diferentes procesos críticos y reflexivos de comunidades que luchan por combatir, también desde el discurso, la exclusión y violencia que han tenido que enfrentar.)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

El proyecto de Decolonialidad le propone al mundo colonizado⁹, una alternativa de re-existencia (Alban Achinte), que impulsa a combatir esquemas de dominación, pero no de una manera opuesta o contraria¹⁰, si no de forma desplazada donde tienen cabida múltiples opciones planetarias que desde pensamientos fronterizos se manifiestan en enfrentamiento con la matriz colonial. Así que se trata de «totalidades entre paréntesis, coexistiendo en la pluri-versalidad» (Mignolo W. , 2010, pág. 16)

La Decolonialidad lucha en contra de la matriz colonial y se ocupa del pensar-hacer¹¹ decolonial, ya que al reconocer la necesidad de desestabilizar las estructuras hegemónicas se generan diversas acciones que dan respuesta a necesidades de quienes habitando la «frontera» engendran proyectos para narrar sus propias historias, detectar sus verdaderas problemáticas, defender sus territorios y sus vidas, y para no perseguir inalcanzables identidades ajenas que han sido impuestas con violencia¹². Es decir que el luchar por encontrar formas de vivir propias, debilitan limitaciones que promueven los ideales de la Colonialidad.

La Decolonialidad desmantela, plantea y demuestra la tarea urgente de atacar la lógica de la Colonialidad, la cual es vigente y continúa, de diferentes maneras, controlando, engañando, y exterminando a los territorios y pueblos violentados. Ser consciente de los alcances de la Colonialidad hace que surjan múltiples alternativas que reconocen que las experiencias de las comunidades en el mundo son muy diversas, y que la pretensión de homogenizarlas es un acto asesino, que la única opción de existencia no es aceptar pasivamente los sistemas genocidas de la matriz colonial y que es indispensable sentir-

⁹ «Todos los países del planeta, a excepción de Europa Occidental y Estados Unidos, tienen un factor en común: tiene que lidiar con la invasión, diplomática o guerrera, beneficiosa o desastrosa, de Europa Occidental y Estados Unidos. A su vez, Europa Occidental y Estados Unidos tienen algo en común: una historia de quinientos años de invasión, diplomática o armada, en el resto del mundo» (Mignolo W. , 2008, pág. 258).

¹⁰ Ya que limitarse en la oposición a un esquema en particular como única opción restringe las posibilidades, La opción decolonial incluye La diversidad de esquemas y saberes de las comunidades en el mundo que desde sus propias realidades se ocupan de atacar la matriz colonial.

¹¹ «el pensar de-colonial es siempre contrapartida del hacer [...] el pensamiento de-colonial debería estar también ligado a la acción [...]. Quizás la primera opción que el pensamiento de-colonial ofrece es la de desligarse de la lastra de dualidades (sujeto-objeto, mente-cuerpo, teoría-praxis, naturaleza-cultura), etc.» (Mignolo W. , 2008, pág. 246).

¹² Violencia física, psicológica, epistémica, económica, simbólica, institucional, mediática, laboral, etc.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

11

pensar-hacer sobre maneras cómo las personas y los pueblos puedan re-existir¹³. Por ello es que la Decolonialidad no es un restringido proyecto emancipatorio, es más bien una fuerza que impulsa a que las comunidades realicen los propios; que basados en la desobediencia epistémica¹⁴ generen la desestabilización de otras esferas de poder. El hecho de fortalecer una voz propia como comunidad¹⁵ antes de aceptar los dictámenes imperialistas frutos de la modernidad/Colonialidad, hace que surjan manifestaciones epistémicas, éticas, políticas, sociales y económicas decoloniales, lo que puede ser más claro a través de las palabras de Thomas Sankara¹⁶, en las que asegura que: «Para el imperialismo es más importante dominar culturalmente que militarmente. La dominación cultural es más flexible, la más eficaz, la menos costosa. Nuestra tarea consiste en descolonializar nuestra mentalidad».

Dadas estas urgencias decoloniales vale la pena aclarar que su surgimiento es inherente a la llegada de la Colonialidad a los territorios, en primer lugar, a través del colonialismo y luego transformándose en diversos modos de expansión e invasión imperial en el mundo que permanecen hasta nuestros días¹⁷. Por lo tanto, su genealogía no tiene que ver con el espacio académico y no puede determinarse en un solo lugar o persona, más bien se puede afirmar que la teorización académica sobre el pensamiento decolonial se adhiere a movimientos sociales alrededor del mundo; quienes trabajan en esta conceptualización hacen un aporte al largo camino que desde sus diferentes localidades han transitado, continúan y continuarán transitando los pensamientos, haceres y sentires decoloniales.

¹³ Al decir re.existencia hacemos referencia al concepto elaborado por Adolfo Albana Achinte.

¹⁴ La Desobediencia epistémica se refiere a una primera etapa del desprendimiento de la matriz colonial, ya que cuestionar y desmentir los ideales del poder hegemónico es el primer paso para reconocer la necesidad de atacar la Colonialidad. Hace énfasis en la importancia de darnos cuenta que la epistemología dominante no es el único patrón a seguir, y que, al no identificarse con ella, ni obedecerla ciegamente se generan brechas que van en contra de sus fines de opresión.

¹⁵ El alzar la voz como comunidad es una herramienta fundamental para el reconocimiento de realidades propias, ya que el individualismo que occidente ha promovido alrededor del mundo es una de las armas más útiles para ejercer la dominación.

¹⁶ Thomas Isidore Noël Sankara fue un capitán militar, revolucionario comunista y teórico panafricanista que presidió Burkina Faso de 1983 a 1987-.» Fuente: <https://citas.in/autores/thomas-sankara/>.

¹⁷ La invasión imperial se ha valido de múltiples estrategias para imponerse en el mundo, por ejemplo del discurso religioso en las cruzadas en la «edad media», o de los genocidios de «la conquista», o del apoyo a regímenes dictatoriales en sur américa con la operación cóndor; se vale de guerras, operativos militares, alianzas abusivas, de doctrinas genocidas mostradas como oportunas (por ejemplo el destino manifiesto, la doctrina de seguridad nacional, o la lucha contra el terrorismo), también se vale de bloqueos militares y económicos para aquellos países que no obedecen sus dictámenes, etc.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

12

La Decolonialidad surge como respuesta, como consecuencia y desde el sentí-pensar de las comunidades oprimidas por el proyecto moderno occidental. Debido a esto es posible detectar alrededor del mundo personas y comunidades que se preguntan por lo decolonial¹⁸ y que sirven como referentes para ejemplificar algunas de sus genealogías.

A continuación, se hará una breve ejemplificación para hablar de que las manifestaciones de los intereses decoloniales son únicas dependiendo del lugar en que se enuncian y que no se contradicen unas a otras, ya que se complementan al compartir el objetivo de oponerse a la Colonialidad. El hecho que las emergencias decoloniales surjan desde propias localidades buscando respuesta a las necesidades específicas derivadas de las maneras en que la matriz colonial interactúa con esa comunidad y territorio en particular, contribuye al fortalecimiento de un proyecto decolonial universal. Por ejemplo: Casil Cundimi Dembele siendo una mujer esclavizada en Palmira Valle, Colombia, manifestó sus urgencias decoloniales en la fundación de un palenque como espacio contra hegemónico para su pueblo, a diferencia de Otabbah Cugoano, que siendo un hombre esclavizado y luego «liberto» en Londres, expresó la emergencia de su pensamiento a través de libros, tratados políticos decoloniales. Por lo anterior se puede observar que, aunque estos pensamientos contra hegemónicos surjan y se manifiesten de diferentes maneras, territorios y épocas, comparten el hecho de promover la desobediencia epistémica y avanzan de diferentes maneras en el combate contra la matriz colonial. Para continuar con esta ejemplificación, se cita un fragmento del discurso de Evo Morales, ante la reunión de Jefes de Estado de la Comunidad Europea del 30/06/2013.

«El hermano aduanero europeo me pide papel escrito con visa para poder descubrir a los que me descubrieron. El hermano usurero europeo me pide pago de una deuda contraída por Judas, a quien nunca autoricé a venderme.

El hermano leguleyo europeo me explica que toda deuda se paga con intereses, aunque sea vendiendo seres humanos y países enteros sin pedirles

¹⁸ Sin necesidad de nombrarlo de esta manera.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

13

consentimiento. Yo los voy descubriendo. También yo puedo reclamar pagos y también puedo reclamar intereses. Consta en el Archivo de Indias, papel sobre papel, recibo sobre recibo y firma sobre firma, que solamente entre el año 1503 y 1660 llegaron a San Lucas de Barrameda 185 mil kilos de oro y 16 millones de kilos de plata provenientes de América.

¿Saqueo? ¡No lo creyera yo! Porque sería pensar que los hermanos cristianos faltaron a su Séptimo Mandamiento.

¿Explotación? ¡Guárdeme Tanatzin de figurarme que los europeos, como Caín, matan y niegan la sangre de su hermano!». (ONIC., 2013)

Con base en la reflexión anterior se puede percibir la incesante fuerza Decolonial que existe en quienes reciben el peso de la Colonialidad, y por esto es que la matriz colonial ejerce todo su potencial en que las comunidades permanezcan silenciadas, divididas y distraídas para no dar espacio al reconocimiento de la urgencia de fortalecer sentí-pensares verdaderamente propios.

En este punto vale la pena recalcar que no es necesaria una definición exacta de lo que es Decolonialidad ya que «la opción decolonial presupone desprenderse de las reglas del juego cognitivo-interpretativo [...] de los espejismos de la «ciencia» y del control del conocimiento, mediante categorías, instituciones, normas disciplinarias, que hace posible la presunción de objetos, eventos y realidades» (Mignolo W. , 2008, pág. 247). Así Mignolo hace referencia a que el control ejercido por el conocimiento científico genera normas que presuponen la determinación de un objeto, resaltando que la opción decolonial no centra su atención al objeto, sino que está orientada hacia el lugar de enunciación del sujeto, provocando que no se dé una definición específica y radical de las cosas.

De la construcción de los proyectos Decoloniales se ocupan las personas que habitando la frontera reconocen su propio lugar de enunciación¹⁹, en la medida en que adquieren consciencia de ello reconocen las formas particulares en que la violencia generada

¹⁹ Reconocer cual es mi lugar de enunciación implica buscar ser consciente de las maneras en que las estructuras del poder hegemónico interactúan con mi propia realidad.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

14

por la matriz colonial deja marcas, huellas, lesiones, cicatrices y mutilaciones; Del conjunto de éstas específicas consecuencias está constituida la Herida Colonial.

Como se ha descrito anteriormente el pensar-hacer Decolonialidad, pelea en contra de la matriz colonial, desobedeciendo en primer lugar sus cánones epistemológicos para detectar la necesidad de buscar diversas estrategias que combatan esquemas de dominación social, económica, ética y política. Dicho de otro modo, para quienes han adquirido consciencia de haber sido remitidos a la exterioridad epistémica se crea una alternativa: «habitar la frontera», allí se reconoce la herida colonial y se hace visible la necesidad de emprender proyectos decoloniales; A propósito de la frontera Anzaldúa (2016) dice «este es mi hogar, este fino borde de alambre de púas» (pág. 41),

Hasta ahora se puede ver que existen diversos conceptos que quienes han enfatizado su trabajo académico en conceptualizar acerca de los pensamientos decoloniales han planteado para su comprensión, sin embargo, es aquí pertinente determinar cuáles son las nociones que se consideran imprescindibles para el desarrollo de esta investigación. Por lo tanto al cuestionar las circunstancias necesarias para que, desde múltiples localidades, florezcan proyectos decoloniales y al observar las indagaciones anteriormente expuestas encuentro como condiciones inherentes y catalizadoras del pensamiento decolonial, la Colonialidad y la Herida Colonial; ya que la primera es la que contiene todas las maquinarias a las que los proyectos decoloniales deben enfrentarse, y la identificación de la segunda es lo que impulsa la emergencia de los proyectos decoloniales. Así que a continuación se abordarán dichas concepciones:

Colonialidad.

A través del tiempo y de forma encubierta la Colonialidad se ha establecido como sistema de dominio desde el saqueo, invasión y genocidio que realizó Europa desde el siglo XV al llegar territorios como, América, Asia, África y Oceanía. Es un entramado de relaciones intersubjetivas, basadas en una jerárquica clasificación social de la población del

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

15

mundo y en un sistema hegemónico del control del trabajo que encontró su cauce a través del capitalismo²⁰. Este proyecto de la colonización del mundo por parte de Occidente sienta sus bases en dichas clasificaciones apoyándose en la invención de la idea de «raza», como dice Aníbal Quijano (2000): «raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad» (Lander et.al.(comp), 2000, pág. 203). Y es a partir de la elaboración de lo racial que se determinan las relaciones coloniales de dominación entre los europeos y los no-europeos, convirtiéndose en el elemento que justificó el brutal sometimiento y las relaciones violentas basadas en las categorías que la Colonialidad impuso, primitivo-civilizado²¹, racional-irracional, tradicional-moderno, oriente-occidente²²etc. A manera de ejemplo es pertinente nombrar un dicho popular de comunidades africanas y su diáspora: «no éramos negros hasta que entramos en contacto con los europeos, éramos solo personas».

Con estas categorizaciones, indios, negros, mestizos, se comenzó el proceso de la dominación violenta que promovió el colonialismo. Se redujo a las personas, las poblaciones y comunidades a una de estas categorías buscando anular identidades, memorias, lenguajes, productos culturales y saberes, para formular otras -inferiores- basadas en la idea de raza, más susceptibles de ser dominadas. Por esta razón es que:

²⁰ «La dominación es el requisito de la explotación, y la raza es el más eficaz instrumento de dominación que, asociado a la explotación, sirve como el clasificador universal en el actual patrón mundial de poder capitalista» Lander, (comp.) et.al (2000, p. 241).

²¹ Es importante tener en cuenta que el desarrollo de los elementos de la civilización no proviene necesariamente del mundo occidental, ya que por ejemplo «Primero los etíopes y luego los egipcios, [...] crearon y condujeron a un grado extraordinario de desarrollo todos los elementos de la civilización mientras que otros pueblos – en particular eurasiáticos- estaban sumergidos en la barbarie. [...] Los egipcios se sentían horrorizados por el robo, el nomadismo y la guerra en las llanuras euroasiáticas» (Diop, 2012, pág. 385). Muchas de las concepciones de civilización de las que se autoproclamaron dueños los europeos son el resultado de la apropiación del desarrollo de otras culturas (por ejemplo, las africanas) en campos de las ciencias, las matemáticas, la astronomía, las artes, la agricultura, la medicina, las técnicas, la escritura, etc. En países como Egipto, Arabia, Mesopotamia, Fenicia, India ya había civilizaciones antes de la llegada de los europeos, como lo describe Cheikh Anta Diop (2012, b): «en estos países había civilizaciones Negras en el momento de la llegada de los indoeuropeos, en el curso del milenio II a.c en calidad de nómadas frustrados. El procedimiento de la historiografía dominante occidental ha consistido en intentar demostrar que fueron esas poblaciones en estado salvaje las que aportaron, en su violenta expansión, todos los elementos de la civilización y los introdujeron por do quiera que estuvieran», (pág. 242). Por todo esto es que la Modernidad occidental procuró ejecutar estrategias para difamar imperios y civilizaciones pre coloniales, Un ejemplo de ello es la promoción de una imagen «Blanca» de Egipto.

²² «La única categoría con el debido «honor» de ser reconocida como «el Otro» de Europa u «Occidente», fue «Oriente». No los «indios» de América, tampoco los «negros» del África. Ya que eran simplemente «primitivos»» Lander (comp) et.al, (2000. p. 211)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

16

«Aztecas, Mayas, chimús, Aymaras, incas, chibchas, etc. Trescientos años más tarde todos ellos quedaban reunidos en una sola identidad: indios... Así también sucedió con las gentes esclavizadas traídas forzosamente desde la futura África: Ashantis, Yorubas, Zulús, Congos, Bacongos, etc. En el lapso de trescientos años, todos ellos no eran ya sino negros.»²³ (Lander, et.al, (comp) Quijano, 2000, pág 221).

De esta manera desde el colonialismo se instauraron parámetros para determinar el lugar al que corresponde cada individuo en esa estructura de poder, tanto el valor, la función y las posibilidades de las personas, llegando incluso a determinar quiénes no alcanzaban a serlo; donde en lo más alto de esas clasificaciones se encuentra el hombre blanco²⁴. Parámetros sobre los que se instauran prácticas esclavistas y genocidas,²⁵ tan eficaces que han trascendido en el tiempo, logrando resguardar los intereses de la Colonialidad incluso desde los espacios poscoloniales. No hay que olvidar que los criollos en los procesos de independencia negaron a Europa, sin embargo conservaron todos los esquemas de interpretación elaborados por la modernidad europea; esto es un elemento fundamental para la prolongación de la Colonialidad por más de 500 años, para la reafirmación generalizada de las violentas imposiciones culturales y para que dichas imposiciones estén normalizadas en esquemas sociales, económicos, políticos y epistémicos de pueblos violentados por la Colonialidad, Al respecto Fanón (1961) dice:

²³ La vigencia de estas denominaciones se ven en el cotidiano, en la aceptación del uso de esas categorías raciales de manera peyorativa: «parece una india» «negro tenía que ser» «trabajar como negro para vivir como blanco», etc. son dichos populares generalmente aceptados que constantemente reafirman los esquemas racistas que promueve la Colonialidad.

²⁴ Se recomienda ver conferencia de Kimberlé Crenshaw: «La urgencia de la interseccionalidad». Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o&t=1015s>

²⁵ La Convención para la prevención y la sanación del delito de genocidio de 1948 en su artículo II define el genocidio como un delito perpetrado con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso. (A pesar que este artículo no incluye grupos políticos o el conocido como «genocidio cultural», es indispensable incluir estas nociones para esta concepción). A continuación, se nombran algunos ejemplos como: la matanza de Salsipuedes en Uruguay, la conquista del desierto en Argentina, el llevado a cabo por Leopoldo II de Bélgica en el estado libre del Congo o el genocidio contra la unión patriótica en Colombia. sin embargo es importante tener presente que cuando hablamos de prácticas genocidas lo hacemos desde «una mirada que no se restringe únicamente al asesinato masivo, aunque lo incluye, sino que considera un sinnúmero de prácticas de poder, [...] que apuntan al objetivo último de aniquilar a un grupo percibido y definido por los perpetradores [...] como resistente y amenazante» (Vetö, 2011, pág. 02). Prácticas genocidas que se manifiestan desde actos «sutiles» que se ocupan de debilitar una comunidad, hasta actos que se ocupan del exterminio masivo de esta.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

17

«La ciudad del colono es una ciudad harta, perezosa, su vientre está permanentemente lleno de buenas cosas. La ciudad del colono es una ciudad de blancos.

La ciudad del colonizado... es un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama... La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta [...] La ciudad del colonizado es una ciudad doblegada, una ciudad a rodillas, una ciudad revolcada en el fango. Es una ciudad de negros, una ciudad de moros.

La mirada que el colonizado lanza sobre la ciudad del colono es una mirada de lujuria, una mirada de deseo [...] no hay un colonizado que no sueñe cuando menos una vez al día en instalarse en el lugar del colono». (pág. 02).

La Colonialidad disfrazada de modernidad ha hecho muy bien su trabajo sustentando y ocultando el verdadero funcionamiento de la matriz colonial, que siendo un relato europeo que fue determinado en su mayoría por hombres blancos y burgueses²⁶; pareciera «de esperarse» que sus invenciones correspondan a sistemas racistas, patriarcales, sexistas, clasistas y excluyentes.

Para Walter Mignolo (2001) la idea de modernidad apareció como doble colonización, con la colonización del tiempo y del espacio; la primera generada en la invención de la edad media en el proceso de conceptualización del renacimiento, que continuó nombrando los periodos históricos a su conveniencia para colocarse a sí mismo como el inicio de una nueva era; y la colonización del espacio mediante la invasión al «nuevo mundo»²⁷. Así en «el renacimiento» se establecieron los cimientos de la retórica de la modernidad e. y desde allí hasta «la ilustración» sus armas fueron la teología cristiana, el humanismo secular renacentista y la retórica de la «salvación» que estuvo en primer lugar en manos de la conversión cristiana, pero que continuó por medio de la misión civilizadora desde el siglo XVII. Cuando España fue superada por Francia e Inglaterra en el liderazgo de

²⁶ El hombre blanco configuró las bases de la Colonialidad a través de ideologías filosóficas, económicas, políticas y científicas, hombres como: Descartes, Kant, Hegel, Malthus, Adan Smith, David Ricardo, Karl Marx, Carlos V, Felipe II, Napoleón Bonaparte, Napoleón III, Newton, Kepler, Galileo, etc. Fueron fundamentales para concebir esa narrativa.

²⁷ ¿Nuevo para quienes?

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

18

la expansión imperial se conjugó a la idea de modernidad salvacionista y novedosa un ideal de «progreso»; sin embargo en la segunda guerra mundial el liderazgo de expansión imperial fue arrebatado por Estados Unidos y este comenzó proyectos de «salvación» bajo el umbral del tan apetecido «desarrollo» y es así como fue implantándose la nueva visión de esta retórica deviniendo en el problema actual de dominación de los pueblos sometidos – no imperiales- la globalización y el libre comercio.²⁸

La modernidad con sus ideas de Salvación, Progreso y Desarrollo mutila, y da muerte, mediante exterminio de vidas humanas y de la naturaleza,²⁹ pero también exalta la cultura de la muerte mediante la muerte de relatos, ideologías, culturas, etc...

La idea de modernidad es relacionada con lo avanzado, lo novedoso, con lo racional y lo científico, dado esto es pertinente aclarar que no es necesaria la occidentalización para que las poblaciones se modernicen, como menciona Quijano, por ejemplo, China, India, Egipto, Grecia, Maya-Azteca, Tawantinsuyo, mucho antes de los procesos de la modernidad europea, ya daban muestras inequívocas de esa modernidad, incluido lo racional científico, la secularización del pensamiento, etc. (Lander, et.al, (comp), Quijano 2000). Es por ello que la pretensión de la modernidad europea de mostrarse como dueña del desarrollo mundial es absurda, así como también su falsa apariencia de «hombres racionales». A partir de las ideas de Dussel (Lander,(comp.) et.al, 2000) es posible decir que, la modernidad e. es un mito y es determinado irracionalmente, ya que la irracionalidad que existe en sus pretensiones expansivas se expresa en la justificación de la violencia genocida que realiza.

²⁸ El libre comercio genera acuerdos comerciales la mayoría de las veces entre países imperiales y países empobrecidos y esta brecha es aprovechada en beneficio de quien tiene el mayor dominio económico, promoviendo que las economías más débiles no puedan usar los aranceles de importación para proteger sus sectores de actividad emergentes, ni a sus agricultores de la competencia con importaciones a precios bajos, ni a las pequeñas industrias destruidas por las grandes empresas de los países ricos, capitalismo salvaje. La Colonialidad se apoya en el control de la economía como herramienta fundamental para el control y la permanencia del conveniente estado de dependencia de los países dominados.

²⁹ Mediante la cultura del consumismo, explotación de recursos naturales, la matriz colonial avala la producción de Ecocidios como la deforestación en la reserva de la biosfera río Lagartos en México o la extracción de petróleo en el Ártico. Es por eso que uno de los ideales que fundamentan la modernidad es la separación hombre-naturaleza, ya que el control y explotación de los territorios es una herramienta fundamental de colonización.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

19

La modernidad/Colonialidad es el modo más general de la dominación actual del mundo, pese a que la cultura europea pretendió ser un modelo cultural universal, sus consecuencias son distintas en los diferentes territorios del planeta, Quijano (1992). menciona por ejemplo que las culturas de Asia y medio oriente no fueron por completo destruidas, pero si puestas como subalternas, que en África a pesar de la violenta invasión, muerte, secuestro, saqueo, esclavización y devastación no se logró el exterminio de sus patrones expresivos, y como no pudieron eliminar la riqueza cultural del continente, lo que hicieron fue despojarlos de legitimidad y reconocimiento en el orden cultural mundial dominado por el pensamiento europeo, habla que en América latina se vivió el mayor y eficaz proceso de colonización europea, ya que a través del genocidio de indígenas y la colonización del pensamiento se logró un colosal exterminio de comunidades nativas y sus saberes:

«Entre el área Azteca-Maya-Caribe y el Tawantinsuyana fueron exterminados alrededor de 35 millones de habitantes, en un periodo menor de 50 años, [...] implicó no solamente una gran catástrofe demográfica, sino la destrucción de la sociedad y de la cultura. Entre la represión cultural y el genocidio masivo llevaron a que las previas altas culturas de América fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas [...] En adelante, los sobrevivientes no tendrían otros modos de expresión intelectual plástica formalizada y objetivada, sino a través de los patrones culturales de los dominantes. (Quijano A. , 1992, pág. 13)

Al pasar del tiempo la Colonialidad se ha transformado de múltiples y complejas maneras según las situaciones y los territorios, manifestándose de diversas formas, en diferentes campos, política, ética, epistémica, económica, cultural y socialmente, y en distintas intensidades según es el caso. Sin embargo, la matriz colonial siempre ha mantenido su totalitaria, mezquina, codiciosa y genocida estructura y a través de ella ha logrado, en diferentes medidas, despojar a las personas y a las comunidades de sí mismas. Para ejemplificar dicha enajenación citaremos a Quijano cuando afirma que:

«En la experiencia histórica de latinoamericana, la perspectiva eurocéntrica de conocimiento opera como un espejo que distorsiona lo que refleja.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

20

Es decir, la imagen que encontramos en ese espejo no es del todo quimérica, ya que poseemos tantos y tan importantes rasgos históricos europeos en tantos aspectos, materiales e intersubjetivos. Pero, al mismo tiempo, somos tan profundamente distintos. De ahí que cuando miramos a nuestro espejo eurocéntrico, la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada». (Lander,(comp.) et. al, 2000. pág.225:226).

La Colonialidad hace referencia a la matriz colonial del poder que como vimos anteriormente se ocultó en la retórica de la modernidad e. y se fundamentó en la invención de una estructura racial, la cual generó un complejo entramado de relaciones intersubjetivas en diferentes órdenes del vivir. Dada la complejidad del mito de la modernidad e. es preciso mencionar otros soportes que justifican y ratifican la ferocidad del sometimiento que ésta promueve³⁰.

Para comenzar es preciso mencionar la revolución científica como herramienta de la matriz colonial, ya que la «razón», se constituyó como eje fundamental para la codificación de leyes universales usadas como armas epistemológicas para la dominación, de ahí el empeño de Occidente por exterminar cualquier otro saber que no corresponda a sus intereses, y por implementar una forma de analizar e interpretar el mundo que obedezca a un único patrón «válido»³¹ de conocimiento. Para reforzar esta perspectiva se establecieron diversas instituciones, por ejemplo, las universidades y los museos, donde además de obedecer estas ambiciones expansivas y colonizadoras ofrecían la posibilidad de mostrar un carácter supuestamente objetivo a través del método científico, es por esto que muchos espacios

³⁰ Vale la pena recalcar que esta es una muy breve descripción generalizada de algunas lógicas de la Colonialidad, teniendo en cuenta que para describir un panorama más completo de las maneras en que actúa sería necesario otro tipo de investigación.

³¹ Rita Segato en una entrevista en el marco del XXXVI Encuentro de Geohistoria. Instituto de Investigaciones Geo históricas (CONICET - UNNE). Hace referencia a la manera en que a partir de la invasión de la época colonial se racializaron los cuerpos y también sus paisajes, promoviendo una desigualdad de valor respecto al conocimiento, donde los saberes y productos que provienen de ciertos cuerpos y en ciertos paisajes son expropiados de valor mientras que el conocimiento producido por cuerpos blancos en paisajes blancos ya trae consigo –automáticamente- una apuesta de valor, autoridad, confianza y/o prestigio. Véase: https://www.youtube.com/watch?v=R1WUT_eRQG8.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

21

académicos aún están dotados de preconceptos correspondientes a estos ideales hegemónicos³².

Vale la pena mencionar que la «Educación formal» ha cumplido un papel fundamental para el control de la subjetividad, ya que ha servido para implantar un discurso hegemónico como única opción de existencia y para instaurar valores «civilizadores»; esto condiciona las representaciones de los sujetos y dictamina una objetividad que corresponde a la matriz colonial. Las nocivas consecuencias de los modelos educativos que pretenden homogenizar las comunidades hacen que éstas se debiliten, que mueran sus relatos, se olviden o sean inválidos. A propósito dice Paulo Freire, (1968): «ésta tendencia opresora de inanimar todo y a todos, tiene su base en su anhelo de posesión [...] ya que mediante el control completo y absoluto el vivir pierde una cualidad esencial de la vida: la libertad» (pág. 61).

Otro aspecto importante a referir al respecto del funcionamiento de la matriz colonial es el control de la economía y la autoridad con las concepciones de nación-estado y la producción capitalista trayendo consigo una estructura patriarcal, opresiones militares, economías extractivistas, envenenamiento de las poblaciones con agrotóxicos³³, prácticas genocidas, alianzas con las lógicas de la guerra, enfermedad, muerte etc. Ratificando entonces el machismo, clasismo y racismo sistemático y ambiental³⁴ que promueve la Colonialidad. A continuación, se citarán fragmentos del discurso³⁵ que ofreció Francia Márquez en el año 2014:

³² Nuestras estructuras académicas contienen dictámenes de la Colonialidad ya que estos atraviesan todas las «áreas del conocimiento» pasando por las humanidades, las artes, las ciencias exactas, etc... sin embargo vale la pena recalcar que el espacio académico es también susceptible de re significación, en la medida en que puede ser aprovechado para tomarse «la palabra», para «alzar la voz», para dignificar conocimientos y cuestionar los cimientos académicos basados en estructuras que reproducen sistemas excluyentes y desprecian el «valioso» e «importante» sentí-pensar de comunidades que no pertenecen a él; comunidades que históricamente se les ha robado el derecho de «tener una voz propia» en algunos casos a través de las elites académicas.

³³ Agrotóxicos hace referencia a los mal llamados agroquímicos, que son en realidad armas químicas creadas para la guerra, ¿a quienes envenena?

³⁴ Racismo ambiental es un término que destaca el hecho de que el racismo sistemático que excluye, rechaza y ataca a poblaciones basándose en categorías raciales trasciende de muchas maneras y la afectación en términos ambientales no se escapa de ello. Es por ello que los territorios también son mayormente contaminados y envenenados dependiendo de las comunidades que los habitan.

³⁵ Véase completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=WeZoPACOOVU&t=406s>

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

22

«A nosotros nos tocó ver a la agencia nacional de minería junto con las empresas multinacionales, nos tocó ver a la fuerza pública, el ejército nacional que supuestamente está para protegernos a nosotros, enfrentándose con la comunidad y llevando a las empresas a tomar muestras de mina en nuestro territorio, [...] nos declararon que éramos perturbadores de mala fe en nuestros territorios, ¿perturbadores de mala fe pregunto yo?, 400 años aportándole a la construcción de este país [...], 400 años desangrando nuestro pueblo [...], 400 años enriqueciéndole los bolsillos de otros y empobreciéndonos nosotros y somos perturbadores de mala fe? [...] queremos que nos dejen vivir en paz, yo hace mes y medio acabo de ser desplazada de mi territorio y hoy tengo que volver a mi territorio como un perro, escondida mientras que otros que nada tienen que ver con el andan haciendo de las suyas, allá están, en La Toma hay alrededor de 20 retroexcavadoras[...] estamos cansadas de que nos desplacen, estamos cansadas que no podamos ir libremente por nuestro territorio, estamos cansadas que hoy no podamos irnos a comernos un pescado porque está lleno de cianuro y mercurio, estamos cansadas de toda esa mierda, ¡y no aguantamos más!... (Márquez, 2014)

El breve rastreo que se realizó anteriormente da cuenta de algunas nociones de Colonialidad. Se puede observar que siendo un proceso tan complejo opera desde diferentes ámbitos que se interrelacionan entre sí y se manifiestan de formas distintas desde los espacios institucionales y cotidianos, no solo en el plano discursivo, político, espiritual, social o académico, sino también en el plano simbólico. Esto se ve reflejado por ejemplo en diversas representaciones con las que los medios de comunicación reproducen la perspectiva de una sociedad dominante; basta con prender la televisión, u observar el lugar que ocupa el Norte en un mapamundi³⁶, con mirar dibujos de niños y niñas colombianas y empobrecidas que dibujan casas con chimeneas o arboles con manzanas para comprender que además de los grandes alcances del exterminio de vidas humanas y de territorios que la Colonialidad

³⁶ Daniel Mortlock astrofísico del colegio imperial de Londres afirmó: «Hasta donde los astrónomos sabemos, realmente no existe un arriba o abajo en el espacio» (Revista virtual Semana., 2016), es por ello que colocar un punto específico como tope carece de sentido, -¿porque será entonces que en la imagen aceptada de la distribución del mundo los países del norte están encima?-...

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

23

ejecuta, existen daños inconmensurables por poco imperceptibles en la producción sistemática de vidas enajenadas.³⁷

Hasta aquí se ha hecho referencia de cómo la Colonialidad busca impedir a toda costa la existencia de mundos que no correspondan a su lógica de subordinación. Como ya se ha dicho anteriormente, el interés de este trabajo no es realizar un análisis de estas maquinarias de dominación; sin embargo, al mostrar un panorama general de las circunstancias en que emergen los pensamientos decoloniales se disponen herramientas contextuales para su entendimiento. Por ello es importante que quede expreso que la Decolonialidad no plantea quedarse en la monstruosidad de este irracional proyecto colonizador, más bien busca encontrar espacios-otros de enunciación que permitan combatir la matriz colonial al narrar-vivir-hacer propias historias de re-existencia.

«Aunque la maquinaria sangrienta se siga alimentando con dolor y miseria no le entregaremos nuestros corazones».

Fragmento del relato «Pasos» de Karol Ramírez (2018, pág. 11)

Herida colonial

«Soy

Soy lo que dejaron

Soy toda la sobra de lo que te robaron» ... Canción: «Latinoamérica» de Calle 13.³⁸

Las diversas violencias que fueron y son engendradas por la Colonialidad dejan marcas, huellas, cicatrices, lesiones, perforaciones, brechas, cortes y mutilaciones y son la prueba del brutal sometimiento impartido en el proceso de colonización. Es importante mencionar que a pesar del carácter irreversible de estas heridas urge reconocerlas, ya que el

³⁷ Para reflexionar sobre esto se recomienda la conferencia de Chimamanda Adichie «El peligro de una sola historia». (Véase en: http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)

³⁸ Véase video en: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

24

descubrimiento de estas trae consigo la posibilidad de resignificarlas. Como se ha anunciado anteriormente la matriz colonial opera de diversas maneras correspondientes a los contextos particulares en donde ejerce la opresión, así que las heridas coloniales siendo resultado de estas interacciones también responden a los cuerpos y territorios que las reciben, son entonces «la huella imborrable de lo que existía» (Mignolo W. , 2008, pág. 271).

La herida colonial entendida como sentimiento se refiere al enojo, vergüenza, indignidad, ofensa, abuso o desventaja que sienten a quienes las maquinarias opresoras de la Colonialidad les arrebató la legitimidad de sus haceres epistémicos, políticos, espirituales, culturales, sociales y éticos. María Eugenia Borsani, en una conferencia de las primeras Jornadas de Estética y Pensamiento decolonial en la Universidad Nacional de Avellaneda en el 2016³⁹ advierte la importancia de comprender que el conocer la herida colonial no hace que desaparezca, más bien genera el impulso para iniciar el proceso de su sanación; ser consciente de la herida genera sentires, pensamientos y haceres que no aceptan las mentiras por las que fue infringida. El conocer la herida colonial es fundamental para el emprendimiento de proyectos decoloniales, ya que dicho reconocimiento posibilita que desde propias localidades se busquen acciones creativas y propositivas en contra de la matriz colonial. Si bien la herida no es reversible, si hay mucho camino que recorrer para defendernos de las violencias con las que el despliegue colonial engendra las heridas.

La herida colonial es particular de cada persona ya que integra todas las maneras en que las violencias de la Colonialidad le atraviesan, es por esto que es importante saber que la herida colonial propia está constituida de múltiples heridas engendradas en nombre de diferentes esquemas, por ejemplo, los que avalan imposiciones en nombre del género, la clase, lo racial, lo religioso, etc.

La herida colonial es una consecuencia del discurso racial, ya que, en nombre de la jerarquización de las poblaciones, cuerpos y paisajes, se engendraron diversas heridas en el mundo colonial. Borsani afirma que las manifestaciones de esta emergen en cuerpos

³⁹ (Véase en https://www.youtube.com/watch?v=5s_UPh2puHw).

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

25

biográficos, vivenciales que sienten y hablan. Por ende, no es posible indagar sobre las heridas coloniales desde solamente lo teórico, plantea entonces que la herida más que conocerse se vive, al experimentar la forma en que la matriz colonial violentó un paisaje, una población y un cuerpo en específico. (2016)

Los mundos y existencias que no corresponden al paradigma moderno imperial se ven en la tarea de luchar contra el bloqueo y exterminio sistemático epistémico, cultural, político y ético que la Colonialidad les impone; las formas en que se consolidan estos bloqueos y exterminios son las armas que hacen las lesiones en cuerpos racializados, que según las condiciones en las que se encuentre, tienen diversas formas, profundidades, visibilidad, etc.

El control de los cuerpos es una herida colonial, el cuerpo castigado por instituciones sociales, es muestra de la pretensión de homogenizar a los pueblos oprimidos, por ello quienes reciben el castigo llevan consigo la herida, convirtiéndose en como dice Mignolo (2010) en «cuerpos marcados por la victoria imperial celebrando la modernidad» (pág. 58).

Los pensamientos decoloniales tienen en común el antecedente de la vivencia de la herida colonial, comprendiéndola, no como «una herida» si no como, el hecho de haber sido herido de algunas de las tantas maneras que la Colonialidad emplea en los diversos contextos; quienes sufren la herida son los sobrevivientes que al reconocerla encuentran la posibilidad de engendrar nuevas formas de vida, no para incluirse de donde han sido excluidos, si no para resignificar y dignificar su propia existencia, contrarrestando las lógicas criminales y genocidas de la matriz colonial; suscitando -como dijo Borsani en la conferencia- «una obstinada irreverencia indispensable para este presente letal». (2016)

Las heridas coloniales varían no solo por las poblaciones sino también por el estado específico en el que se encuentra la matriz colonial, por ejemplo las heridas coloniales que se generaron en la conversión cristiana son muy diferentes a las heridas coloniales que se gestan como resultado de la imposición del capitalismo como modelo económico mundial;

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

26

así mismo son diferentes las formas en que la conversión cristiana interactuó con comunidades nativas de Aby Ayala⁴⁰ o con comunidades provenientes de África, también es distinto como el consumismo promovido por el capitalismo interactúa con hombres o con mujeres y es así como se desencadena una serie de particularidades que hace que los conocimientos que surgen del reconocimiento de la herida colonial correspondan a saberes, inquietudes y sentires propios; contrarrestando el enajenamiento que promueve la Colonialidad. La herida colonial contiene una fuerza que pugna por ser escuchada, que busca ser reconocida y que no puede ser acallada, contiene en sí misma el anhelo de ser sanada...

A continuación, se cita un fragmento del relato «carga social: tambo quemado, Bolivia-chile»:

«¡Ay mi surAmerica! Cuanta sangre derramada, cuanta violencia en nuestras tierras, cuanta guerra aniquilando lazos, cuanta mentira envenenando nuestras miradas, cuanta aberrante corrupción en nuestros gobernantes y cuanta subordinación por derrocar... ¡hay manita linda!

Hay otras historias que se escriben a diario, que no son enunciadas en los periódicos: ilusiones a las cinco de la mañana para tener mejores días, mejores dormires y una cama tibia, protegiendo la esperanza que no muere...»

(Ramírez, 2018)

Dado este panorama general se puede decir que sentir y reconocer la herida colonial impulsa la desobediencia epistémica que es el primer paso para gestar un sentir-pensar-accionar combativo necesario para luchar por el objetivo de la opción decolonial, atacar la Colonialidad.

⁴⁰ Diferentes organizaciones, comunidades e instituciones indígenas y representantes de ellas de todo el continente han adoptado Aby Ayala para referirse al territorio continental, en vez del término «América» como rechazan al nombramiento occidental en el falso descubrimiento de América, Aby Ayala es una denominación del pueblo Kuna usaban para este territorio mucho antes de la época Colonial.

Ahora con base en los conceptos anteriormente expuestos se busca ubicar la Decolonialidad en creaciones artísticas.

El arte como alternativa para fortalecer proyectos decoloniales.

Los estudios académicos decoloniales en este surcontinente han sido principalmente realizados desde el área de la sociología. Sin embargo, dados los análisis anteriormente expuestos se toma como base la siguiente premisa: Cualquier manifestación que surja como consecuencia del reconocimiento de la herida colonial y responda a la necesidad de atacar la matriz colonial corresponde a este sentí-pensar.

Dado este precedente, vale la pena resaltar la potencialidad que vemos en el arte para engendrar creaciones que surjan desde el reconocimiento de la herida colonial y que en su proyección promuevan la desobediencia epistémica, sin embargo, esta promoción no es suficientemente dinámica como para plantear una producción artística como proyecto decolonial. Este trabajo plantea el arte como una herramienta que puede fortalecer proyectos decoloniales; Ya que siendo la Colonialidad tan inconmensurablemente invasiva en los campos políticos, culturales, sociales, epistémicos y éticos de los pueblos oprimidos, sería ingenuo pensar que la producción artística es suficiente. Producir arte que cuestione el sistema hegemónico, es una forma de promover la desobediencia epistémica sin embargo es indispensable reconocer la necesidad de ir más allá de la proyección artística y buscar obstinadamente diversas estrategias para unir a la gente en pro de sus urgencias decoloniales.

A partir de una indagación por la «historia del arte» se puede evidenciar la forma en que el arte se convirtió en una herramienta fundamental de colonización, también se puede ver que siendo la «historia del arte» mayormente promovida como un relato eurocéntrico, muestra a Grecia⁴¹ como principal productor artístico y el continente europeo como el espacio

⁴¹ Hablando de Grecia es pertinente aclarar que muchos de los saberes que le son atribuidos son el resultado del contacto de los griegos con la civilización egipcia, «Egipto era verdaderamente la tierra clásica donde fueron a iniciarse los tercios de los sabios y filósofos griegos, Alejandría era el centro intelectual del mundo, donde se encontraban reunidos los sabios griegos de los que se nos habla hoy en día. No nos cansaremos de insistir en el hecho de que esos sabios se formaron

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

28

de desarrollo y concepción de todas sus manifestaciones. Gran parte de esta teorización llega hasta nuestro contexto delimitada por una clasificación de épocas y técnicas que solo tiene en cuenta los aportes del «hombre europeo»⁴²; así se muestran algunos referentes⁴³ como los «grandes artistas de la historia» y como punto de partida «necesario» para quienes buscan realizar estudios académicos desde el campo artístico.

Vale la pena aclarar que la conceptualización de «el arte» mayormente divulgada es un constructo occidental, sin embargo, es absurdo atribuirle su genealogía y/o su desarrollo a una población particular, ya que existen alrededor del mundo múltiples prácticas con toda una carga de genuinos saberes «artísticos» que no necesariamente obedecen a las delimitaciones occidentales. El arte como práctica ha surgido desde los comienzos de la humanidad expresada de diferentes maneras en los diferentes territorios.

El arte como constructo eurocentrista ha sido uno de los instrumentos que alimentan «el adentro» de la epistemología occidental, fomentando entonces «el afuera» (la exterioridad epistémica) de la que se habló anteriormente, esto se ve evidenciado al pensar por ejemplo: ¿Cuál fue el papel de la mujer en el arte moderno? ¿Quiénes son los más importantes pintores de la historia? ¿Con base en qué fueron divididas las etapas de su desarrollo?⁴⁴ ¿Qué paisajes o personas aparecen en las obras de arte clásicas más importantes de «la historia»? ¿Qué realidades evocan? En este punto me parece pertinente traer a colación «Las meninas» que se considera «la obra maestra» del pintor Diego Velázquez, donde se muestra a sí mismo pintando a la familia de Felipe IV como si estuviese exponiendo la realidad; pero me parece a mí que es un cuadro inconcluso, incompleto, al igual que todos los relatos de la Colonialidad, ya que corresponden a una mirada totalitaria, invisibilizadora y mentirosa del

fuera de Grecia, en el mismo Egipto» (Diop, 2012, pág. 388), «no nos cansaremos de insistir en lo que el mundo –en particular el mundo helénico- debe a Egipto. Los griegos no hicieron más que retomar y, a veces, desarrollar en cierta medida las invenciones egipcias eso sí, al hacerlo, y en virtud de sus tendencias materialistas, las despojaron del caparazón idealista que las envolvía en Egipto» (Diop, 2012, pág. 385).

⁴² ¿Será que en Europa no habría ni una sola mujer que su aporte al arte fuera más allá de ser «musa de inspiración» para los supuestos artistas? ¿porque será que cuando se habla de las más importantes obras de arte aparecen referentes como Mona Lisa de Leonardo da Vinci o La Noche Estrellada de Vincent Van Gogh y no el busto de Nefertiti o la Piedra de Coyolxauhqui?

⁴³ Por ejemplo, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Leonardo da Vinci, Goya, Monet, Salvador Dalí, Rembrandt, Caravaggio.

⁴⁴ Por ejemplo, el renacimiento para los europeos supuso una revitalización de la cultura, mientras para otras comunidades implicó el proceso de exterminio en contra esta.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

29

mundo, así es que Velázquez muestra una realidad restringida a la cual le hacen falta personajes, en la que por ejemplo no aparecen los Africanos esclavizados que trabajaron en la elaboración de sus obras.

La pintura, escultura, el teatro y la arquitectura son las manifestaciones artísticas en las que enfatiza la historia del arte occidental, ya que como es un conocimiento eurocéntrico, la danza, como expresión artística, no aparece sino hasta el siglo XV; vale la pena entonces preguntarse si por el contrario fuese «la historia de expresiones comunicativas» en otros territorios la danza y el cuerpo aparecerían desde su genealogía como manifestación principal de las comunidades, ¿Cómo sería la historia del arte concebida desde el estudio expresivo en el continente Africano o Asiático? ¿Cuáles serían las etapas de desarrollo expresivo visto desde comunidades originarias de Aby Ayala? Occidente ha suprimido el cuerpo ⁴⁵ desde su óptica religiosa puritana y católica, y únicamente lo ha recuperado desde el arte y sus conexiones con el ritual artístico asiático, americano y africano.

Occidente configuró un complejo sistema de representación que se fortaleció en gran medida de prácticas artísticas para la imposición y difusión de los cánones hegemónicos en los espacios coloniales, donde la «mirada blanca»⁴⁶ del mundo «ilumina» la existencia de quienes por no ser blancos no tienen derecho a tener una mirada propia. El arte occidental se fundó sobre bases en las que el colono se representa a sí mismo, preocupándose de que el colonizado no pueda hacerlo, ya que esto contrarrestaría los fines de la dominación colonial, por ello esta concepción iría de la mano de sistemas de exclusión y marginación social. Sin embargo el arte, no como institución, si no como herramienta expresiva, ha sido un mecanismo para la auto representación y reafirmación de quienes desde la época colonial les

⁴⁵ Desde Rene Descartes hasta Hegel y más aun pasando por la de Heidegger en la concepción de la filosofía se le dio más importancia al estudio del tiempo y al sujeto que como consciencia se desarrolla en él, olvidándose de los aspectos sensibles de ese sujeto en el espacio y por lo tanto del cuerpo. (para indagar más al respecto véase Pardo, José Luis. Las formas de la exterioridad. Madrid: Pre-textos, 1992). También se puede observar esta negación desde el discurso religioso donde a través de la concepción del pecado se condena el cuerpo a unas posibilidades muy restringidas. Como decía santo tomas de Aquino, «La raíz de la libertad se encuentra en la razón, no hay libertad sino en la verdad» y «si alguien no ama la verdad no es hombre».

⁴⁶ «Mirada blanca» para referirnos a esa perspectiva que cree, acepta y sobrevalora las narrativas que la Colonialidad impuso, y que, además, conscientemente o no, promueve prácticas genocidas para que esa forma de ver el mundo sea la única.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

30

ha sido deslegitimada la existencia. De aquí la urgencia e importancia de luchar por espacios artísticos equitativos en el que el surgimiento de «auto-representaciones» active procesos de sanación de la herida colonial.

El arte como herramienta de la Colonialidad y su elitismo e institucionalidad se ha fortalecido, no solo a través de «la historia del arte», también lo ha hecho en la fundación de academias y museos con normativas y cánones que contribuyen al desarrollo de una narrativa impuesta que, a pesar de los diversos movimientos artísticos⁴⁷, no logra desligarse de «La mirada blanca». ¿Quiénes conforman la elite artística? ¿Quiénes tienen mayor acceso y poder de difusión de su trabajo artístico? ¿Quiénes se dedican a «volverse artistas», estudiar una técnica todo el día, con todos los recursos para su producción? ¿Quiénes exponen o son los dueños de los museos? ¿Quiénes son los «grandes exponentes del arte» reconocidos por la oficialidad de la institución artística? ¿Dónde se encuentran los teatros «más importantes» y reconocidos en el mundo? ¿Quiénes compran «obras de arte» para decorar sus casas?...

Hacer arte es una oportunidad privilegiada ya que tomar la decisión de invertir el tiempo para crear es algo que no tiene cabida en las condiciones de vida de muchas personas. La creación y divulgación del arte que surge como respuesta a las necesidades expresivas de quienes no cuentan con el respaldo del sistema determinista de la Colonialidad es una lucha constante. Es por esto que muchos de nosotros nos vemos enfrentados a una pregunta recurrente, ¿Crear o sobrevivir? Las condiciones de vida de empobrecimiento y esclavitud que promueve el capitalismo hacen que, para unas personas, o para comunidades enteras, más que para otras les sea difícil la creación y proyección artística. Quienes a pesar de todo esto lo hacemos, debemos aprovechar la circulación del arte como una oportunidad «privilegiada», no para hablar desde el privilegio sino para generar brechas en él.

Dadas las condiciones anteriormente nombradas se puede afirmar que hay ciertas voces en ciertos lugares de enunciación que no son nombradas ni reconocidas por la oficialidad de la institución artística, voces que han sido rechazadas, no solo en el campo del

⁴⁷ Renacimiento, manierismo, barroco, rococó, neoclasicismo, romanticismo, vanguardismo, etc.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

31

arte, sino también en los campos culturales, epistémicos, políticos, y sociales que se evidencian en la cotidianidad.

La modernidad europea a través de la implantación de las «bellas artes» impuso unos parámetros que dictaminaban que era considerado arte y que no, ya que expresiones que no tenían su genealogía en ideales occidentales fueron relegadas como inferiores a través de las categorías de artesanías, folclor⁴⁸ o arte popular, siempre enfatizando en su inferioridad respecto de «lo culto moderno». El arte no contribuía a expandir la percepción del mundo, más bien era una herramienta para mostrar con certeza y como entera una realidad incompleta. El campo artístico no se escapó del individualismo establecido por la modernidad, ya que el arte moderno promovido como una práctica egocéntrica, como expresión de una «genialidad» individual, fomenta la producción de obras para la autocomplacencia del campo artístico y una visión del arte excluyente en la que solo algunos pueden llegar a ser «artistas».

A través del tiempo la concepción y práctica artística se ha transformado, es así como diversas tendencias y movimientos artísticos han abandonado «la estética de las bellas artes», transformándose con sus «altos niveles de especulación teórica» (Albán Achinte, 2013, pág. 452). De este modo ha surgido un término ampliamente debatido para referirse, en el caso del arte, a un espacio temporal en el que se desarrollaron una serie de prácticas que no obedecen a los cánones y objetivos particulares que se habían establecido para el arte moderno, este término es «la posmodernidad», en el cual no se hará énfasis ya que no es pertinente para los fines de esta investigación. Sin embargo, vale la pena mencionar que pese a los cambios sustanciales que el arte ha transitado aún tiene espacio para la «mirada blanca», para una visión excluyente que avala la “apropiación cultural»⁴⁹ y la exotización de cuerpos,

⁴⁸ «En general, el termino folclor [...] con el sentido de arte o sabiduría moribundos, es un concepto que favorece la actitud de desprecio hacia la cultura tradicional popular y fundamentalmente hacia el hombre que la produce» (Zapata Olivella, 1997, pág. 285).

⁴⁹ Se refiere a la apropiación de elementos culturales tradicionales de comunidades étnicas por parte de personas externas a ellas, despojándolos de su valor y significado histórico, banalizando tradiciones que son muestra de las luchas históricas que han resistido a la Colonialidad y no cosas sin sentido para que las personas desde el privilegio utilicen a conveniencia.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

espacios, y saberes que cargan con un peso histórico de exclusión, calumnia y marginación por parte de un sistema que les pretende asignar al silencio.⁵⁰

Es importante resaltar que cuando se habla de «arte» se genera una predisposición y una forma de recepción que corresponde a ciertas condiciones estructurales y culturales que contienen un reflejo de la modernidad e., es decir se puede detectar una mirada generalizada que aún contiene a lo «culto moderno» como fundamento para su interpretación. Con base en esta idea por ejemplo se sobrevalora expresiones como la música clásica⁵¹, se presenta al ballet como la danza madre de todas las danzas⁵², o se sitúa el gusto por la ópera exclusivo de «gente culta». La visión moderna de categorizar manifestaciones artísticas despectivamente continúa hasta nuestros días, es así como vemos manifestaciones culturales folclorizadas (ósea inferiorizadas) vistas desde «la mirada blanca» como carentes de riqueza epistemológica.

Recordemos que, si bien las concepciones artísticas se han expandido, no han logrado desligarse del pensamiento moderno que ofrece el privilegio de valerse de conocimientos ajenos, para apropiarse de ellos y «ahí sí» validarlos. Para ejemplificar dicha afirmación se mencionarán tres casos en particular: el primero, Pablo Picasso que realizó pinturas altamente influenciadas por las esculturas y máscaras africanas, las cuales eran consideradas «arte primitivo», pero al pasar por el supuesto ingenio del «artista» se convierten en las grandes obras de arte, en segundo lugar se trae a colación a Antonín Artaud, artista del teatro, que decidió convivir con la comunidad Tarahumara para aprender diversos conocimientos que serían fundamentales para sus reflexiones teóricas reconocidas ¿si fueran reflexiones realizadas por un miembro de esa comunidad serían tenidas en cuenta?, por último es pertinente hacer referencia a los Ballets folclóricos que supuestamente apuestan a mantener

⁵⁰ Silencio que se pretende imponer para quienes sus voces no son valoradas, silencio por qué no se habla de ellas, silencio por el no reconocimiento de sus existencias, silencio como ausencia de respuestas a sus problemáticas, silencio porque se usan todos los medios para que estas voces no sean escuchadas....

⁵¹ Existe una idea en la que la música clásica europea es LA música clásica. Ósea dotada como cosa rara de universalidad) y el gusto y el conocimiento sobre esta es sobrevalorado.

⁵² En nuestro contexto existe un imaginario en el que para ser bailarín profesional debe pasar necesariamente por «la base» que supuestamente es el ballet. Este es sobrevalorado como expresión fundamental de la danza y no como «un tipo» de danza como cualquier otra. Este imaginario se ve reflejado por ejemplo que al buscar representaciones sobre una bailarina lo más probable es que esa representación tenga el elemento del tutú.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

33

vivas las tradiciones «folclóricas» de una región, sin embargo necesitan su cuota de lo blanco, ballet, para ser legitimados.⁵³ Dado este panorama es importante aclarar que el hecho de que estos pensamientos surjan desde personas privilegiadas por el complejo sistema hegemónico no quiere decir que todas sus apreciaciones sean invalidas, sin embargo es imprescindible reconocer el hecho de que existen lugares de enunciación que de antemano tienen una cuota de validez, por ende que existen lugares de enunciación que deben luchar por un espacio donde su propia voz sea legítima por sí misma sin necesidad de pasar por el filtro del sobrestimado ingenio blanco.

En este punto citaremos fragmentos del escrito «Proclama al pueblo afroamericano 1», de David Cabezas (2018, pág. 11):

No entiendo a los artistas que viven de la música y las expresiones afro,

cuando van a nuestros ranchos: duermen, comen, gozan,

beben, sienten, tienen sexo, aprenden a tocar,

quedan alucinados con el cajón, aprenden a construir marimba, el alegre, etc.

Aprenden –gratis- nuestras danzas, se vuelven “Negros”.

Pero...

Cuando es hora de marchar, de cuestionar el sistema esclavista [...]

De repudiar el abandono, de hacer proyectos sociales educativos de largo plazo,

Pero no de esas vulgaridades de Responsabilidad Social Empresarial,

de invertir “su” dinero ganado con la creación de nosotros

tarán! Ahí, magia

no nos conocen...

⁵³ Por ejemplo, el ballet folclórico de Antioquia se nutre de las diversas danzas tradicionales de las diferentes regiones colombianas, pasándolas por un filtro «estilizador», propio del arte europeo, para hacer circular sus espectáculos en diversos escenarios artísticos. Es importante cuestionar la manera en que las comunidades que conviven realmente con dichas tradiciones son relegadas a la invisibilidad, mientras que personas externas a ellas hablan y circulan a través de la apropiación irrespetuosa de estas tradiciones culturales.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

34

seres abominables, despreciables,

vampiros de nuestra miseria.

Sabemos quiénes son,

Los tenemos identificados,

¡Ineptos seres de la pornomiseria!

Para continuar es preciso decir que la Colonialidad a través de la racialización de cuerpos los funcionalizó para objetivos de dominación y que el arte ha alimentado de diversas maneras dicho invento a través de la promoción de imágenes que crean y promueven estereotipos que sirvan como representación de esas narrativas implantadas; en primer lugar a través de la anulación de existencias invalidadas por la modernidad e. (formas de existencia que no aparecen «en ningún lado»: pinturas, literatura, historia, etc.), y luego a través de la exotización de estas. El camino que han recorrido las manifestaciones artísticas ha sido muy diverso en los diferentes espacios poscoloniales; sin embargo, pensando en el caso colombiano, existe una aceptación generalizada para creaciones artísticas producidas desde la «mirada blanca»; para dar un ejemplo de este postulado se puede hablar del «black face» que adquirió popularidad en estados unidos en el siglo XIX, donde a través del lenguaje teatral, personas blancas crearon personajes de personas africanas de forma arquetípica, que contenía – claro está- toda una carga de falsedad y racismo; expresión que continua vigente hasta nuestros días, un ejemplo de ello es el «soldado Micolta» del programa de televisión «sábados felices» que muestra un personaje afrocolombiano basado en dichas concepciones racistas.

El consumo de arte se ha basado, en gran medida, de dicha exotización, por ello el mercado del arte se ha sabido aprovechar de esta tendencia de objetualizar, a conveniencia,⁵⁴

⁵⁴ Conveniente en el sentido de que si se toma la diferencia hacia una sola dirección genera espacios donde unos son los diferentes y otros no. «No se trata de ser iguales, se trata de tener igual derecho de ser diferentes», anónimo. Hablamos de conveniencia en el sentido de usar la condición de desventaja que la diferenciación de la Colonialidad promueve, respaldando falsamente «lo diferente» para aprovecharse en los momentos en que eso pueda traer algún beneficio.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

35

la diferencia, generando una falsa imagen de inclusión. En la actualidad se han multiplicado las formas en que la publicidad, la moda, el arte, etc. se sirve de la presentación de cuerpos exotizados para generar una fascinación que se basa en la acentuación de estereotipos racistas. (Esa misma fascinación que surge en el espectador de pensamiento blanco cuando ve un hombre afro bailando Mapalé en taparrabo o el goce y las carcajadas de la mayoría de espectadores del performance «couple in the cage»⁵⁵).

La inequidad y exclusión que promueve la Colonialidad se ve reflejada en múltiples campos de la vida cotidiana, y dado que el arte es un reflejo de la vida, también se convierte en una muestra de estructuras sociales y políticas derivadas de ésta. En Colombia se puede detectar un discurso social y político que celebra la pluriétnia y la multiculturalidad, sin embargo es importante cuestionarse en qué circunstancias se alardea de lo «múlti» y en cuales se valen de esfuerzos sistemáticos para eliminarlo. Respecto a esto Albán afirma que: «en estas sociedades que se precian de pluriétnicas y multiculturales en dónde la diversidad tiene dos caras: (1) la del reconocimiento para consolidar la narrativa de la democracia así sea construida sobre la base de las desigualdades y; (2) la del rechazo cuando se requiere impulsar megaproyectos de desarrollo que son obstaculizados por la presencia de creencias y manifestaciones culturales de esa diversidad» (2013, pág. 445)

¿Las instituciones artísticas colombianas reconocen la necesidad de disputarse por un espacio equitativo que refleje lo valioso de las epistemologías que han sido subvaloradas y excluidas, sin limitarse a una pseudo-inclusión oportunista? ¿De qué manera contrarrestar la anticipada sobrevaloración generalizada que generan las producciones artísticas creadas desde «la mirada blanca»?

«El arte en definitiva es un espacio expresivo para la sanación decolonial que no ofrecen la ciencia, la economía, la política o la religión, por distintas razones. Las regulaciones que imponen estas disciplinas no son aplicables en el

⁵⁵ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=qv26tDDsuA8>. performance realizado por Coco Fusco y Guillermo Gómez peña.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

36

terreno del arte. Artista cualquiera puede serlo, pero para ser científico, economista, politólogo o sacerdote se necesita la autorización institucional. Si la opción decolonial en el arte tiene un lugar privilegiado es porque no puede ser controlada por la institución, ni las academias de artes, ni los museos, ni menos aún el estado» (Carballo & Mignolo, 2014, pág. 148).

Ya ha hablado como la Colonialidad encontró en el arte un instrumento fundamental para la propagación de sus ideales, sin embargo es también un medio de creación que contienen en si un alto potencial comunicativo y transformador, crear impulsa a movilizar conocimientos, subjetividades, cuerpos, e incluso afectividades (Guerrero Arias, 2010), por ello el arte es susceptible de re.significación y un espacio para la autoafirmación, autorreconocimiento, reivindicación, dignificación, reclamo, re.existencia y tratamiento de la herida colonial. A pesar que la modernidad e. se dio a la tarea de asignar muy específicamente quienes podían ser “artistas” y emprendió esfuerzos para que las voces de ciertas poblaciones permanezcan en silencio; en ellas existe una fuerza indestructible que busca incansablemente romperlo y combatirlo, esta se manifiesta en diversos campos de la cotidianidad, lo político, corporal, social, etc. y por su supuesto en el campo de la creación artística.

Es fundamental reconocer que existen expresiones artísticas con genealogías y trayectorias distintas a los presupuestos del arte como herramienta de la Colonialidad, que la creación artística genera espacios para explorar propias realidades y que es capaz de alimentar reflexiones decoloniales. El arte que contiene manifestaciones que surgen desde el reconocimiento de la herida colonial y en su proyección promueve la desobediencia epistémica, se convierte en una evidencia que busca desmentir los ideales hegemónicos que avalaron la ejecución de heridas engendradas en la propia existencia.

Dada esta breve contextualización y reflexión sobre las maneras en que el arte puede ser una herramienta que promueve la «mirada blanca» o por el contrario un espacio para

combatirla. Es indispensable enfatizar en la responsabilidad que tenemos quienes hacemos parte del que-hacer artístico con las repercusiones que tiene el arte en la diversidad de las existencias, así que nuestra responsabilidad es ser conscientes que el arte con todo su potencial creativo puede promover y avalar sistemas, excluyentes, racistas, patriarcales y violentos o por el contrario batallar por espacios donde el silencio sea remplazado por la posibilidad de re.existir.

A continuación, se relacionarán estos hallazgos con el quehacer escénico, vale la pena mencionar que el «senti-pensar decolonial» a nivel teatral no solo se expresa a través de las prácticas rituales-tradicionales teatrales que no han sido completamente permeadas por los cánones del teatro occidental, sino que también este senti-pensar puede reflejarse en las diferentes maneras de hacer teatro. Es importante resaltar que esta investigación reconoce y celebra la riqueza epistémica de las prácticas tradicionales de las diversas comunidades, sin embargo apunta a indagar sobre la posibilidad de re.significación del teatro occidental traído a este territorio para explorarlo como un espacio susceptible de sustentar Manifestaciones Escénicas Decoloniales.

Teatro

Para comenzar esta búsqueda se tomará como base la concepción de Jorge Dubatti (2013), donde el teatro como acontecimiento existe gracias a la confluencia y retroalimentación de la Convivio, reunión en un mismo lugar y tiempo, la Poiesis corporal, como acto de creación deliberado y consciente con el cuerpo, y la Espectatio, acto de observación y participación. Dado lo anterior es pertinente resaltar que el teatro es una práctica que ha surgido en diferentes territorios de la tierra de formas particulares, a través del ritual o diferentes manifestaciones comunitarias que contienen un acto de creación-expresión, reunión y observación en un mismo momento. Dubatti afirma⁵⁶ que el teatro es un fenómeno territorial ya que acontece en una localización geográfica e histórica que no se puede desterritorializar ya que necesita del convivio para poder acontecerse y dada su

⁵⁶ Véase entrevista a Jorge Dubatti «el teatro como acontecimiento»:
https://www.youtube.com/watch?v=5DaY_NTWdxE

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

38

naturaleza corporal, el teatro siempre es un fenómeno situado, ya que esta territorialidad se impone no solo a través de la encrucijada geográfica cultural sino también a través de los cuerpos.

En este punto es oportuno recalcar que la genealogía del teatro no es exclusiva del teatro occidental. Hemos visto que la categorización ha sido un arma de la dominación ya que promueve «lo que es y lo que no es»; es por eso que no es del interés de esta investigación la diferenciación exhaustiva de las líneas, métodos, poéticas, modalidades, pensamientos y sentires sobre la creación teatral, más bien se interesa por resaltar el potencial creador e infinitamente diverso que surge de los cuerpos que se encuentran a través del Teatro. Este trabajo está enfocado en indagar el potencial del espacio escénico⁵⁷ para impulsar manifestaciones creativas, que surjan desde el reconocimiento de la herida colonial y que promuevan la desobediencia epistémica.

En la época colonial el teatro occidental se consolidó como una herramienta fundamental para la colonización, en principio con representaciones que aportaban en gran medida a la misión de violencia evangelizadora y luego para objetivos civilizatorios promulgando un «juicio moral correcto»; el teatro era usado para imponer lenguajes, creencias, costumbres e ideas que correspondieron e impulsaron el proyecto de modernidad e. Así este teatro se gesta sobre estructuras y categorías particulares que ofrecen legitimidad a algunas prácticas teatrales y a otras no. Partiendo de que el teatro es territorial, vemos como este espacio usado para promover cánones hegemónicos en los diversos territorios, se ha transformado a través del sincretismo religioso y en general por la hibridación cultural-histórica.

Como se dijo anteriormente el quehacer decolonial no se limita a negar todas las preconcepciones occidentales, ya que negar el proceso de occidentalización que nos atraviesa sería engañarnos, más bien enfatiza en la necesidad de analizar el contexto actual con todas las nefastas consecuencias de soportar más de 500 años de imposiciones, de las que el teatro

⁵⁷ El espacio escénico Visto como el espacio-tiempo donde sucede el teatro.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

39

no se salva, para generar nuevas alternativas. Es importante entonces recalcar que el sentir la herida colonial generan impulsos que pugnan por escuchar una voz propia, encontrando muchas veces respuesta en la fundación de espacios que respalden las luchas que se rehúsan a aceptar pasivamente la violencia de la Colonialidad, uno de esos lugares es el teatro.

...En Colombia:

El teatro occidental traído a este territorio fue impuesto por los españoles en la colonia, sin embargo tras terminar el periodo colonial la producción teatral en Colombia, continuó siendo un producto europeo, ya que obedecía principalmente los cánones del teatro francés y español, las compañías extranjeras eran las más apetecidas y valoradas por la elite burguesa; las zarzuelas y la ópera eran entonces las que gozaban de mayor prestigio. «Bogotá comparativamente con lo que ocurría en las capitales de Argentina, Chile o México, no contaba con un movimiento de teatro comercial local, pues estaba en manos de compañías extranjeras itinerantes, y por supuesto el teatro independiente ni siquiera existía» (Esquivel, 2010, pág. 11). Sin embargo, el clima político y social del país fue un detonante para que el teatro en Colombia comenzara a preguntarse por su identidad, por un lenguaje propio.

El teatro moderno europeo fue traído a Colombia con la llegada de la televisión al país en 1954, ya que desde el gobierno de Rojas Pinilla se buscó impulsar la producción televisiva y para eso trajo un director japonés llamado Seki-Sano⁵⁸ y con él se creó una nueva escuela de teatro con todas las garantías necesarias para su funcionamiento. Se supone que el fin principal de la escuela era formar actores para la pantalla chica, sin embargo, Seki-Sano se dedicó principalmente a la formación de actores de teatro.

Los tiempos en Colombia estaban acalorados, la estancia de Seki-Sano no duró sino hasta 1956, ya que el gobierno que con tanto ánimo lo había invitado, se dio cuenta que había estado en la unión soviética y lo sacaron inmediatamente del país. Por lo que es importante

⁵⁸ Seki-Sano fue un director y actor de teatro, quien tras una vida de exilio llega a Latinoamérica y realiza procesos de formación especialmente en México, Su método de entrenamiento para actores se basaba especialmente en las teorías de Stanislavski y Meyerhold y hacía énfasis en la necesidad de Profesionalizar la labor del actor.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

40

mencionar algunos antecedentes sociales y políticas de ese entonces: las primeras etapas del siglo XX estuvieron bajo el mandato del partido conservador hasta los 30s que tomó el poder el partido liberal hasta el 46; existía una tremenda tensión bipartidista y el medio de esto en 1948 Jorge Eliecer Gaitán, quien defendía causas populares e iba a ser el candidato presidencial del partido liberal en 1950 fue asesinado. Esto desencadenó una serie de protestas, revueltas y represión en primer lugar en Bogotá, pero luego a nivel nacional, abriendo paso a un conflicto que algunos historiadores denominarían La Violencia⁵⁹, en la cual el fortalecimiento de la represión impulsó cada vez más el de la insurgencia, terminando con la primera etapa de ese periodo con un golpe de estado en el que Rojas Pinilla tomó el poder entre 1953 y 1957⁶⁰.

En el periodo entre 1958 y 1974 el gobierno estuvo bajo una coalición política que la llamaron el Frente Nacional que consistía en alternarse el poder entre el partido conservador y el liberal cada cuatro años, la cual no dio respuesta a las problemáticas sociales, políticas y culturales del país, por esto se crearon nuevas guerrillas como, las FARC en 1964, ELN en 1965, EPL en 1967, M.19 en 1974, MAQL en 1984. En medio de este conflicto, que se ha transformado con los años más no ha culminado, y sus consecuencias el movimiento teatral colombiano abre caminos que reflexionan sobre el quehacer del teatro, orientándose en diferentes direcciones. Como se dijo anteriormente, el gobierno de Rojas Pinilla fue el que impulsó la producción televisiva y con esto, sin quererlo, la teatral. Es así como el paso de Seki-Sano dejó un interés por el teatro y su profesionalización, y en los años posteriores a este, surgieron diversos grupos de teatro independiente y universitario que abarcaron múltiples reflexiones y se enfrentaron a algunas problemáticas propias del contexto cultural, social y político del momento, por ejemplo, la censura que se impuso desde las entidades universitarias para ciertas creaciones escénicas.

⁵⁹ La Violencia se caracterizó por confrontaciones entre el Partido Liberal y el Partido Conservador, y a pesar de que no se declaró como guerra civil, fue extremadamente violenta, incluyendo asesinatos, agresiones, persecuciones, destrucción de la propiedad privada y terrorismo de estado. Las cifras oficiales hablan entre 200 000 y 300 000 muertos y la migración forzosa de más de dos millones de personas.

⁶⁰ El gobierno Gustavo Rojas Pinilla promovió la reforma constitucional para conceder el derecho al voto femenino, su esposa fue la primera mujer colombiana en tener cedula de ciudadanía, concedió amnistía a algunos combatientes guerrilleros, sin embargo, se consolidó como dictadura militar caracterizada por represión y censura.

La guerra inclemente colombiana es una de las más generales consecuencias que la Colonialidad ha traído a este territorio, donde la esquematización social, política y cultural producto de la Colonialidad ha generado el fortalecimiento de elites, el empobrecimiento de pueblos, y la instauración de sistemas que resguardan intereses económicos de países imperiales, los cuales se apoyan en el empobrecimiento cultural y económico del país para dominarlo, y ¿qué mejor herramienta para empobrecernos que la guerra?. Planteamos la guerra como contexto general y antecesora de estos movimientos teatrales que emprendieron la dignificación de lo popular⁶¹, acción pertinente para un contexto que solo ofrece violencia y muerte, y para un acontecer teatral excluyente que aún no emprendía la búsqueda de identidades propias.

Indagando por narrativas propias

A continuación, a modo de ejemplo se realizará un breve análisis de tres grupos de teatro en particular que emprendieron un camino que propone el teatro como espacio susceptible de engendrar narrativas propias. En primer lugar, se hablará del teatro de la Candelaria que bajo la dirección de Santiago García adquiere este nombre en 1968, pero que ya venían trabajando como grupo dos años atrás; ya se ha esbozado un poco del espacio geohistórico en el que surge, y teniendo esto en cuenta, se expondrán algunas de sus búsquedas en el quehacer teatral. Santiago García en una intervención, tipo entrevista⁶², realizada para el libro interactivo «Candelaria adentro» dice:

«El teatro deja ese mismo sentimiento de buscar qué somos. De tratar de encontrar nuestra identidad sin dar respuestas definitivas. La nuestra es una identidad perdida. No nos reconocemos todavía. Y el arte, sobre todo el teatro, es lo que ayuda más a que la gente

⁶¹Se tendrá en cuenta la idea de teatro popular, tal y como la expresó Enrique Buenaventura en una entrevista de 1977 para el periódico español *El País*: «Un aspecto del teatro popular está ligado a la lucha de liberación nacional de nuestro país, de América Latina y del Tercer Mundo, a través de la temática de la visión del mundo. Otro aspecto es la búsqueda de formas populares teatrales que han sido olvidadas o no reconocidas, que están en el pueblo, en agrupaciones negras, en las culturas indígenas y en toda la cultura mestiza. Investigar esas formas dancísticas, musicales y utilizarlas con un lenguaje nuevo, No se trata de una búsqueda para hacer folklorismo [...] El teatro tampoco es un medio de información, sino una manera de cuestionar la información recibida» (recuperado de: https://elpais.com/diario/1977/05/13/cultura/232322406_850215.html julio 20 de 2019, 5: 45 am).

⁶² El libro interactivo, *Candelaria adentro*, recoge los testimonios de varias personas que son entrevistadas por su autora, Adriana Llano Restrepo.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

42

encuentre una imagen de sí misma, la imagen de su país, de su entorno». (LLano Restrepo, 2008, pág. 25).

La candelaria es uno de los principales referentes que surgen cuando se habla de lo que algunos historiadores llamaron El nuevo teatro colombiano⁶³. La candelaria se caracterizó por reconocer el aspecto social como motor de la creación, sin dejar a un lado su carácter estético y por la búsqueda de un nuevo público, desmintiendo la idea de la exclusividad del arte que roba al pueblo la posibilidad de contar con un arte propio. Por ello el interés fue llegar a un público popular y hablar de realidades locales a través de dramaturgias nacionales. La candelaria en sus creaciones ofrece una versión que se opone a la historia oficial, hablando de una realidad social y generando espacios para que la gente converse y reflexione; por ejemplo se realizaron foros con sindicatos, cooperativas, empleados públicos y comités universitarios, llevando el teatro a su cotidianidad y con esto desobedeciendo el pensamiento de la elite social que promovía la idea de que el teatro no puede ser popular, idea que sienta sus raíces en «el modernismo estético y la enunciación del arte por el arte» (Esquivel, 2010, pág. 29).

La candelaria propone un teatro popular, no como un teatro político, sino como un hecho estético, trabaja bajo la metodología de creación colectiva que, como lo menciona Santiago García en una de las entrevistas del libro «Candelaria adentro», es más que un método una actitud de trabajo. A través del tiempo y de diversas creaciones e investigaciones, el teatro la candelaria hace un aporte importante para el desarrollo del teatro colombiano, dejando planteamientos que proponen el teatro como un espacio que debe responder a la necesidad de crear narrativas propias. En Candelaria adentro Martina Uris al hablar sobre la dirección de la candelaria afirma:

«Santiago García, es un hombre de tiempo, que en estos años duros, desde la década de los años cincuenta envueltos en una terrible violencia que no ha acabado de pasar, «ha quemado la vela por ambos extremos», en el ejercicio de esta apasionada aventura de la inteligencia que ha sido la de hacer teatro en Colombia». (LLano Restrepo, 2008, pág. 51).

⁶³ Véase «El nuevo teatro en Colombia» (1960-1975) de Jaime Mejía Duque.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

García a través de sus reflexiones y sus propuestas teatrales, manifiesta la necesidad de cuidar el teatro de fines comerciales, ya que es así como se promueven teatros sin identidades propias, teatros que resultan de pretensiones falsas o intereses ajenos, dicho en sus propias palabras «No dar el brazo a torcer hacia la comercialización del arte, ésa es la lucha de los artistas» (LLano Restrepo, 2008, pág. 14).

En segundo lugar es pertinente mencionar otro grupo de teatro contemporáneo a la Candelaria, que al igual que éste promueve la profesionalización del arte teatral, desmiente la visión peyorativa sobre lo popular y le apuesta al teatro como herramienta para la búsqueda de lenguajes propios que abren camino no solo a diversas maneras de abordar el teatro, sino también a la manera en que los pueblos enfrentan sus propias realidades políticas, sociales y culturales; en este punto se está haciendo referencia al Teatro experimental de Cali, TEC.

Bajo la dirección de Enrique Buenaventura, el TEC se convierte en un referente importante del teatro latinoamericano, ya que su trabajo cuestiona el concepto de cultura desde su quehacer teatral para gestar mensajes propios. Antes de ser El Teatro Experimental de Cali, éste era Teatro escuela de Cali; lo que sucedió fue que en 1967 se hizo un intercambio entre El teatro escuela de Cali con La casa de la cultura de Bogotá, que más tarde al cambiarse de sede, adoptarían el nombre de La Candelaria, el cual consistía en que Enrique Buenaventura fuera a trabajar a Bogotá con los actores de Santiago García y viceversa. En Cali, Santiago montó una obra llamada «La trampa», la cual disgustó a las autoridades gubernamentales, ya que causo polémicas y fue acusada de ser una obra antimilitaristas, por ello fue retirado todo apoyo económico que brindaba el gobierno al grupo y es así como el Teatro escuela de Cali, pasa a ser el Teatro Experimental de Cali, que manteniendo sus mismas siglas, emprende su camino como grupo independiente preocupándose por continuar con creaciones teatrales que fueran producto del reconocimiento de realidades latinoamericanas.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

44

La importancia de un público popular, la preocupación de fomentar su capacidad de análisis, la producción dramaturgica, la sistematización del método de creación colectiva son importantes aspectos a resaltar del TEC. En este punto vale la pena decir que:

«En referencia a la creación colectiva, aclaramos que en ningún momento fue un invento del TEC. Fue el resultado de unas circunstancias sociales, políticas de toda América Latina. Los cambios, los movimientos, las oscilaciones históricas, políticas, sociales de la década del sesenta ejercieron profundas huellas en la vida cultural de todos los países del continente. El hecho o mejor, la cuestión de fondo, en común para los países latinoamericanos, es su origen y formación, basados en la multietnicidad, en su pasado histórico, en su trauma colonial, en las relaciones de dependencia a todos los niveles, además de sus procesos represivos sistemáticamente planeados y diseñados en especial en la historia moderna reciente por y desde el norte del continente. Así las cosas, surge el método de la creación colectiva como resultado de un patrimonio cultural repensado, positivando, adaptado a las necesidades culturales del momento.» (Mejía, 2016:174)

La restricción del sentido de lo estético fue una de las herramientas para la dominación y la alienación cultural que se impuso desde la colonia, que reproducía una visión donde «lo propio» es carente de riqueza epistémica y estética. A esta visión es que el TEC se propuso destruir, promoviendo y validando «lo propio» como reflejo de sí mismo y como constructor de identidad. El TEC se pregunta por las raíces culturales de las diversas sociedades colombianas que se reflejan en la producción de textos y puestas en escena que reconocen la validez epistémica de prácticas tradicionales de las comunidades campesinas, afrodescendientes e indígenas. Mejía (2016) afirma que «la actividad productiva del grupo se encamina hacia la superación del —colonialismo cultural, que para Buenaventura se trató más bien de —genocidio cultural, producto del colonialismo español y las nefastas influencias e injerencias del imperialismo norteamericano» (pág. 183).

El TEC se presentaba en barrios populares, comunidades campesinas, cárceles y hospitales, preocupándose por impulsar un teatro que aportara a la construcción de identidades nacionales, mediante creaciones teatrales que valoran y exaltan los elementos y

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

45

temas populares y de buscar estrategias para educar y promover un sentido de dignidad sobre lo que somos.

Por último, es pertinente hablar de –como lo nombra Fernando Gonzales Cajiao- un «Experimento Teatral» (1975): El teatro identificador. Este proyecto fue emprendido en 1975 por Manuel Zapata Olivella como director de la Fundación Colombiana de Estudios Folclóricos; El teatro identificador se caracterizó por responder a la necesidad de concebir creaciones teatrales que partan de las expresiones dramáticas del pueblo, de su propia realidad y de su tradición popular, oponiéndose entonces a la idea del teatro como herramienta de «Elites Cosmopolizantes» (Zapata Olivella, 1975, pág. 57). La visión elitista del teatro debilita la comunidad a través de sus especulaciones sociales derivadas del criterio burgués que son impuestas desde afuera, sin reconocer verdaderamente las necesidades sociales, creativas y expresivas del pueblo, Concibiendo como lo menciona Olivella (1975): «una ideología o una política que se estima conveniente para el pueblo, pero que se gesta a sus espaldas» (pág. 55); además que no se interesa en fortalecer sus procesos socioculturales, ya no que no se ocupa de «entender y comprender la cultura tradicional, sino de destruirla y colonizarla» (pág. 61).

El teatro identificador, propone como principio fundamental el criterio de la comunidad. Su nombre se debe al interés de hacer un teatro que identifique a quienes participan en la experiencia teatral, actores y espectadores, «si se logra tal propósito, es indudable que este tipo de teatro será inminentemente popular» (González Cajiao, 1975, pág. 63). El teatro identificador se enfoca en crear un teatro que refleje intereses comunitarios y tradicionales, y que reconozca y valide las realidades históricas del pueblo. Aquí la creación teatral se plantea como una propuesta que sobrepase representaciones estigmatizadas de las realidades sociales, buscando reflejar necesidades culturales, sociales y políticas, para expresar «ese oculto pero vivo sentimiento de rebeldía, liberación y conquista que bulle en su cultura» (Zapata Olivella, 1975, pág. 58).

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

46

Es necesario recalcar el énfasis que Olivella planteó sobre la importancia y valor de la tradición oral, ya que «la tradición oral no es un simple receptáculo de experiencias y pensamientos de los pueblos, si no la palanca de apoyo para preservar su propia cultura» (Zapata Olivella, 1997, pág. 284). La forma de trabajar del teatro identificador reconocía esta premisa, ya que además que sus creaciones eran basadas en cuentos anónimos derivados de la tradición oral de la comunidad, el proceso de creación también planteaba una reflexión por la oralidad, González Cajiao (1975) afirma que:

«Olivella insistía continuamente [...] en que no debía utilizarse en ningún momento libreto o ninguna forma escrita que los actores pudieran en cualquier caso memorizar [...] Nuestra sociedad alfabetizada está tan familiarizada con la escritura, que prescindir de ella es algo tan impensable como prescindir del aire que respiramos. Eso lo sentimos nosotros los alfabetos, y sin embargo, existe toda una cultura analfabeta, que se expresa, que crea, que se desarrolla y evoluciona sin necesidad de la escritura [...] la palabra hablada, la acción, el gesto y la actitud, enseñan más en la lucha diaria por la supervivencia que cualquier texto escrito; que la memoria, la percepción, la sagacidad, y la creatividad, reemplaza con creces cualquier tipo de memorización o aprendizajes basados en los textos» (pág. 66).

Manuel Zapata Olivella y Delia su hermana, lideraron esta iniciativa junto a la colaboración de Fernando Gonzáles Cajiao, Raúl y Gregoria Clavijo, Roger Serpa y Álvaro Gonzáles. Este proyecto hizo frente a la importancia de crear obras de teatro que exaltaran la cultura regional afrocolombiana, indígena y mestiza. Teniendo en cuenta las maneras en que operaban los sistemas racistas en esa época⁶⁴, vale la pena mencionar que el hecho que El Teatro Identificador promoviera la cultura afro e indígena como portadoras y creadoras de conocimiento y dignas de reconocimiento en la esfera pública, hace frente de una u otra manera a sistemas excluyentes, heredados de la Colonialidad, que tanto han caracterizado la sociedad colombiana.

La circulación de las obras se realizó a través de presentaciones callejeras o en espacios de fácil acceso para el público popular, la entrada era gratuita y es así como la gente

⁶⁴ Desde la colonia se implantaron sistemas racistas que se manifiestan desde entonces en lo político, social y cultural, a pesar de que se han batallado diversas luchas antirracistas principalmente lideradas por comunidades afro e indígenas del país estos sistemas permanecen y se manifiestan de diferentes maneras según la coyuntura.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

47

local de Córdoba, Meta, Arauca y Boyacá tuvieron la oportunidad de experimentar estos encuentros con su propia cultura popular regional. Las obras se apoyaban en las riquezas expresivas del pueblo y es por esto que estas creaciones contenían danza, música y teatro como lenguajes escénicos que se entremezclaban para reflexionar desde una propia localidad. Rambao fue la primera obra del Teatro identificador, fue creada en el municipio Lorica del departamento de Córdoba, reflexionando sobre todo el acervo cultural de la costa atlántica y pacífica. La importancia de resaltar el papel de las comunidades afro como portadoras de conocimientos, manifestaciones y sentires locales, recalcó la pertinencia de que los intérpretes pertenecieran a la comunidad. Se trabajó con base en improvisaciones que dieran cabida a expresiones espontáneas, para así crear un teatro que sea propio y genere un espacio para que las comunidades reconozcan su propia voz. Zapata Olivella (1975) dice:

«Este tipo de evaluación, que descansa en la permanente consulta del criterio tradicional de la comunidad, constituye el elemento esencial en la dinámica del teatro identificador que nos proponemos a realizar. Y constituye, a la vez, la nueva actitud revolucionaria en contraposición a los métodos practicados hasta ahora en los cuales lo importante es el criterio de quienes se creen dueños de la verdad que conviene al pueblo, aun cuando sus intenciones, por muy sanas que sean, distorsionan las reales aspiraciones populares». (pág. 62).

En este apartado se han planteado tres ejemplos de grupos teatro en los que, teniendo en cuenta las características de la época y el estado del movimiento teatral en Colombia, es posible detectar un interés por promover la desobediencia epistémica desde el teatro y algunos puntos comunes de los cuales es importante resaltar que:

- Realizaron aportes significativos al teatro colombiano y latinoamericano, a través de una pregunta por narrativas contrahegemónicas que correspondan a voces, realidades y senti-pensares propios.

- El violento contexto colombiano fue un impulso para la emergencia de nuevas expresiones que reflexionaran sobre el papel del teatro como herramienta para fortalecer procesos de autorreconocimiento.

- Se ocuparon de desmentir las imposiciones excluyentes del arte que se establecían desde las elites y que promovían el desprestigio e inferioridad de la cultura popular.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

48

-Generaron una reflexión sobre el nacimiento de un teatro popular que contribuya a la constitución de las identidades del teatro colombiano.

-Utilizaron la improvisación como instrumento clave de creación, lo que permite que surjan diversas expresiones de propios espacios geohistóricos que están inevitablemente reflejados en los actores.

Hasta aquí se ha visto cómo estos grupos desde su quehacer teatral, han re.significado el teatro occidental traído a este territorio; Dado las reflexiones anteriores es importante resaltar la potencialidad que tiene el teatro como instrumento crítico, ya que las comunidades y los territorios se develan y manifiestan consciente o inconscientemente a través de sus necesidades creativas; A estos grupos nos queda por agradecerles su lucha contra la idea de inferioridad con las que desde la colonia fueron dotadas nuestras creaciones.

Hablando de la época en que surgieron estas iniciativas, finales de los 60's hasta mediados de los 70's, es pertinente citar a Mejía (2016) cuando afirma que:

«... grupos colombianos también de manera consciente, estaban trabajando y explorando con las mismas herramientas, con los mismos objetivos de subrayar la deformación colonial y la alienación cultural, con las mismas intenciones de someter la historia nacional a una indagación permanente» (pág. 172).

En este punto de la reflexión es pertinente nombrar ciertas preguntas que pueden enriquecerle, ya que el breve rastreo histórico realizado anteriormente, debido a la ausencia de información y reconocimiento sobre el papel de las mujeres en este teatro me recuerda ciertos cuestionamientos derivados de mi experiencia como actriz; ¿Cuáles son las diferentes problemáticas que las mujeres enfrentan a lo largo de la historia del teatro colombiano para que su trabajo como directoras y creadoras de propios proyectos artísticos sea también reconocido? ¿Qué problemáticas distintas enfrentan mujeres racializadas a la hora de hacer teatro? ¿Cuáles son las luchas que las actrices enfrentan para que su trabajo sea respetado no solo por parte de la esfera pública, sino también por parte de sus compañeros actores y directores? ¿Es casualidad que exista menor cantidad de mujeres directoras reconocidas en Colombia? Esta investigación reconoce la importancia dejar cuestionamientos abiertos a

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

49

modo de reflexión, por ello este párrafo se plantea a modo de paréntesis para continuar nuevamente con el desarrollo del capítulo.

No hay que olvidar que la opción decolonial se nutre de las creaciones teatrales que surgen conscientemente de la herida colonial y desmantelan mentiras con las que la matriz colonial opera; Sin embargo, es importante insistir en que estas creaciones teatrales son apenas un impulso que debe continuar su camino adhiriéndose de diferentes maneras a proyectos que habiten otras esferas sociales, políticas y económicas.

En este capítulo se realizó una contextualización sobre la opción decolonial y una reflexión acerca de su relación con el arte y específicamente con el teatro, reconociendo su capacidad para hacer visibles urgencias decoloniales. Es importante entonces decir que el cuerpo expuesto en el espacio escénico, adquiere una condición develadora que se fortalece en la interacción con la mirada del espectador y es esta característica la que favorece la promoción de la desobediencia epistémica, ya que el espacio escénico otorga la posibilidad de enunciar y divulgar conscientemente narrativas propias.

Para finalizar se propone el término de «Manifestaciones Escénicas Decoloniales»⁶⁵ como aquellos lenguajes expresados en el espacio escénico que surgen de la herida colonial y promueven la desobediencia epistémica. Debido a los intereses de este trabajo se procede entonces a conectar todas estas reflexiones con el cuerpo...

⁶⁵ En el segundo capítulo se ampliará este término.

Capítulo 2. Indagaciones sobre cuerpo y posibilidades para hacer de la danza una Manifestación Escénica Decolonial

En este capítulo se habla en primer lugar sobre algunas consideraciones acerca de diferentes condicionamientos implantados en los cuerpos atravesados por la violencia de la Colonialidad, después se explica la concepción de cuerpo que propone este trabajo, para resaltar su potencial expresivo y finalmente analizar el papel que puede jugar la danza para realizar Manifestaciones Escénicas Decoloniales.

Consideraciones sobre la relación cuerpo-Colonialidad

La Colonización occidental que comienza en la época Colonial se justificó en la expansión imperial, donde el hombre europeo a través de la invasión de territorios, se autodetermina como «conquistador» de los espacios asaltados; sin embargo, este proyecto no solo fijó sus objetivos colonizadores en dichos espacios, ya que el cuerpo de los «otros» fue un territorio más a colonizar. En la necesidad de los colonos por esclavizar a las personas y justificar la violencia genocida que impartieron sobre ellas, se refleja su incapacidad por ejecutar este proyecto de expansión imperial por sí mismos, tan incapaces que enfrentaron guerras enteras en procesos de esclavización, para que los «otros», que ellos proferían como inferiores, participaran enormemente en la construcción de sus nuevas sociedades. Partiendo de esa imperiosa necesidad, se generaron diversos procesos donde el cuerpo es el principal objetivo de dominación, ya que la riqueza de los países imperiales en gran medida sigue dependiendo, al igual que en la colonia, de la explotación y control de los cuerpos en los espacios colonizados.

Para reflexionar acerca de la relación cuerpo - Colonialidad se propone una indagación alrededor de las consideraciones presentadas en los próximos apartados, las cuales se enlazan unas con otras de complejas e infinitas maneras. Se propone esta indagación para navegar de forma desestructurada y rastrear algunas perspectivas que se relacionen con diferentes aspectos de las inconmensurables cuestiones de cuerpo - Colonialidad. Por ello, la

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

51

invitación para quien lee es que busque recorrer el complejo camino que se quiere construir, teniendo en cuenta que estos senderos han sido elaborados reconociendo el valor epistémico de la incertidumbre, intentando no alimentar esa ambigua pero dominante necesidad de certeza; es justo entonces hacer la aclaración que la división propuesta a continuación es simplemente una estrategia para encaminar estas reflexiones:

1. El cuerpo en la implantación de la herida colonial.
2. La desvinculación cuerpo-territorio.
3. La racionalidad occidental limitante.

El cuerpo en la implantación de la herida colonial.

El cuerpo es quien sufre la herida colonial, es el primer receptor de la violencia física y epistémica en los procesos de dominación, es donde se reproduce toda la incomodidad y contradicción que genera habitar la frontera, es donde coexisten las realidades de las personas, allí se entrelazan los saberes heredados en todos los órdenes del saber-sentir-pensar-actuar. El cuerpo nunca calla⁶⁶ y por ser quien recibe el impacto directo de la dominación, es desde allí que emergen las urgencias decoloniales.

«La corporalidad es el nivel decisivo de las relaciones de poder. Porque el “cuerpo” menta a la «persona», si se libera el concepto de “cuerpo” de las implicaciones mistificadoras del antiguo dualismo judeocristiano (alma-cuerpo, psiquis-cuerpo, etcétera). Y eso es lo que hace posible la “naturalización” de tales relaciones sociales. En la explotación, es el cuerpo el que es usado y consumido en el trabajo y, en la mayor parte del mundo, en la pobreza, en el hambre, en la malnutrición, en la enfermedad. Es el cuerpo el implicado en el castigo, en la represión, en las torturas y en las masacres durante las luchas contra los explotadores [...] En las relaciones de género, se trata del cuerpo. En la «raza», la referencia es al cuerpo». (Quijano A. , 2014, pág. 324).

El cuerpo es el receptor directo de todas las imposiciones que la Colonialidad promueve, desde la violencia física y directa hasta las violencias naturalizadas a través de estructuras socioculturales. Como ya se ha mencionado anteriormente, para hablar desde una

⁶⁶ Más adelante en este capítulo ampliaremos esta aseveración.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

52

localidad es necesario detectar la forma particular en que la Herida Colonial opera en la propia existencia, así que, para reconocer el lugar de enunciación, es necesario sabernos a nosotros mismos productores de conocimientos, conocimientos que surgen desde nuestra localidad: el cuerpo.

Las heridas Coloniales son infinitas, al igual que las experiencias de los cuerpos oprimidos, que al interactuar con el sistema hegemónico reciben diversas violencias. Las violencias de la Colonialidad se han expresado de diferentes maneras, correspondientes a la interacción del espacio geohistórico con un cuerpo en específico, operando de forma evidente o no.

En la época colonial los cuerpos de las personas esclavizadas contenían no solo las consecuencias de los castigos de la imperiosa bestialidad del Hombre Blanco: cuerpos encadenados, marcados, azotados, con hambre, secuestrados, vigilados, asesinados, violados, usados, explotados, perdidos, encarcelados, amenazados, debilitados, separados, desterrados, engañados, oprimidos, exterminados, aquietados, etc., sino que estos cuerpos también demostraban los alcances de sus luchas en las que reinventaron sus haceres para re.existir a pesar de las violencias recibidas, por ejemplo el aborto para no dar más hijos al sistema esclavista, la creación de mapas en los peinados de las mujeres africanas para la huida, la conformación de palenques, las desobediencias, los rituales, las danzas, los cantos, la creación de nuevas maneras de habitar un territorio marcado por la colonia, etc. Es importante tener en cuenta que si bien el cuerpo habla de la herida colonial implantada en nombre del proyecto moderno e., también demuestra diferentes senti-pensares y acciones vitales que la Colonialidad no puede exterminar.

Como se ha mencionado anteriormente la matriz colonial se ha transformado de manera camaleónica para poder operar desde diferentes épocas en distintos territorios, el hecho que las violencias de la Colonialidad se hayan transformado, no quiere decir que no continúen ejecutándose con igual bestialidad. En la actualidad vemos como los cuerpos se enfrentan a los roles que el sistema hegemónico plantea para ellos, y aquellos cuerpos que

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

53

no aceptan estas imposiciones reciben diferentes violencias que se ejecutan con mayor o menor ferocidad dependiendo del lugar de enunciación en el que se encuentren. A modo de ejemplo, a continuación, se plantean algunas preguntas para hablar de algunas realidades percibidas desde el contexto colombiano: ¿Qué poblaciones contienen mayores índices de desnutrición? ¿Quiénes son las madres de los hijos muertos en la guerra? ¿Qué familias son desplazadas de sus territorios? ¿Quiénes son los afectados directos del conflicto armado? ¿Quiénes viven en los territorios envenenados por agrotóxicos? ¿Qué cuerpos son explotados laboralmente? ¿Qué personas son asesinadas por defender su comunidad? ¿Cuáles cuerpos no aparecen en los medios de comunicación? ¿Qué poblaciones no cuentan con agua potable?...

El sistema hegemónico definió un entramado de relaciones que en primer lugar fue basado en la idea de raza, sin embargo, es importante tener en cuenta que en la actualidad están atravesadas por diversas construcciones sociales, éticas, culturales, económicas, epistémicas y políticas que constituyen los nexos que la Colonialidad promueve. Tras 500 años de violencias se han generado incalculables estructuras que fortalecen la matriz colonial, la herida colonial se manifiesta en el cuerpo de múltiples maneras, un ejemplo de ello es el hambre, el miedo y el agotamiento que la Colonialidad impone a los cuerpos a través del capitalismo.

A pesar que este trabajo no hace énfasis en esto, es importante tener en cuenta que existen múltiples condicionamientos basados en una concepción hegemónica de sexo y género y quienes no se someten a ellos se enfrentan a diversas secuelas por parte de estructuras sociales, culturales y políticas. Se puede ver por ejemplo como la visión del cuerpo femenino fue utilizada por el sistema capitalista, en el sentido en que el trabajo gratuito que muchísimas mujeres han realizado desde la casa ha sido una ventaja de la cual la producción capitalista se ha aprovechado. Vale la pena mencionar que hay múltiples luchas que se preguntan por la Herida Colonial y por el cuerpo, desde cuestionamientos por temas de género, sin embargo, no nos detendremos en esto.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

54

La Colonialidad actúa algunas veces silenciosa y otras estrepitosamente, y en ambos casos es el cuerpo el que recibe las consecuencias, transformándose -conscientemente o no- en la recepción de estos procesos de dominación que se apoyan en diversos discursos e instituciones, por ejemplo: «los buenos modales», «la etiqueta», «la moda», «la moral», «el buen comportamiento», «la belleza», las cárceles, los colegios, los museos, etc.

La Herida Colonial es ejecutada por complejas estructuras de poder, sin embargo, los cuerpos son pruebas permanentes de las luchas que estos emprenden al vivir en un espacio de contradicción, muerte y silenciamiento que la Colonialidad reproduce. Las sonrisas, los afectos, las músicas, las danzas, la espiritualidad, la esperanza son impulsos que el cuerpo ofrece para no morir en medio del horror.

Es importante reconocer que las maneras en que se senti-piensen los cuerpos son prueba de nuestras diversas formas de existir, por ello también son muestra indiscutible del fracasado intento del proyecto de modernidad e. de homogenizarnos. Las diversidades de los cuerpos y las relaciones que tejen al interior de las comunidades contienen complejas e incalculables configuraciones epistémicas y es así que nos damos cuenta que la corporalidad es una manifestación de la propia existencia. A pesar que la corporalidad sea atravesada por la violencia de la Colonialidad, continúa recreándose continuamente sin dejar que se extinga la volcánica fuerza donde nosotros, queriéndolo o no combatimos por develarnos a través de la imagen nuestra que se presenta ante el mundo: el cuerpo. El hecho que la visión totalitaria de la Colonialidad no alcance a homogenizarnos por completo, no quiere decir que no haya una recepción directa de los procesos de dominación y es por ello que nosotros develamos no solo la herida colonial y cómo convivimos con ella, sino también el espacio pos-colonial que habitamos.

Desvinculación cuerpo-territorio

La visión de cuerpo constituida por occidente, no solo dividió el cuerpo en dos: cuerpo-razón, también lo separa tajantemente de su relación con la tierra, negando la

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

55

inherente vinculación que hay en la coexistencia de todas las formas de vida y sus entornos. El intento de ruptura de este vínculo por el proyecto moderno e. corresponde a sus necesidades invasivas, por ello es que la moralidad, costumbres e ideales impuestos por occidente no tienen en cuenta el cuidado de la naturaleza, y a través del discurso religioso y científico procura desvincular –los cuerpos- de ella; si por ejemplo en el espacio colonizado se impone una religión en la que la naturaleza tuviese un componente de divinidad, como en otras comunidades, o desde el discurso científico se rechazara rotundamente los diversos procesos industriales que son dañinos para las comunidades y sus territorios, sería mucho más difícil afianzar una cultura capitalista, extractivista, o destruir ecosistemas para proliferar la invasión imperial.

Para dar un ejemplo es pertinente mencionar que el conocimiento elaborado por muchas comunidades originarias de Abi Ayala, África y muchas otras en el mundo, fue fundado sobre el conocimiento de su territorio y base fundamental para el florecimiento de sus culturas. La observación de sus prácticas medicinales muestra la correlación directa del cuerpo con el territorio que habita, lamentablemente estamos en un punto donde la cultura occidental se ha impuesto sobre las otras, relegándolas a una subalternidad o simplemente exterminándolas. La medicina occidental también obedece a los intereses del proyecto de Colonialidad a través de la despersonalización de las gentes para ser usadas en pro del «capital», la visión occidental del cuerpo como objeto que la racionalidad promueve, es otra herramienta para concebir el cuerpo en un plano susceptible para el sometimiento. Referente a esto Maxwell (2016) dice:

«Durante la primera mitad del siglo XVII, el filósofo y científico René Descartes, cuya filosofía constituye la base del racionalismo científico, retoma la visión platónica del individuo dividido ontológicamente en dos partes heterogéneas: el cuerpo y el espíritu. La medicina ha tenido una influencia muy importante en el pensamiento sobre el cuerpo, determinando representaciones legítimas y dominantes, privilegiando la concepción cuerpo-objeto entregado al bisturí y al conocimiento». (Maxwell & Cordovez, pág. 25)

Desde el discurso científico se ha promovido de diferentes maneras una perspectiva en la que el conocimiento es el instrumento a través del cual el hombre adquiere poder sobre

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

56

la naturaleza, donde un grupo de expertos determina su funcionamiento sin tener en cuenta diversas realidades políticas, al respecto Gómez (2011) afirma:

«No se puede eliminar el vínculo entre ciencia y política, cuyas experiencias no deben escapar a los debates públicos ni reducirse a cuestión de expertos. Se hace necesaria también una nueva discusión sobre gen-ética, una ética de la ciencia en general y de la biotecnología en particular que ponga en cuestión los límites de su autonomía y revele a qué intereses obedecen muchos de sus logros». (pág. 43)

La Colonialidad se esfuerza por debilitar, destruir y/o manipular múltiples procesos territoriales que se gestan al interior de las comunidades, ya que esto es una importante herramienta de control; afectando así el territorio, por ende, a los cuerpos que lo habitan. Se puede observar múltiples maneras en que la Colonialidad promueve la desvinculación cuerpo-territorio, por ejemplo en el rapto y destierro de personas en los procesos de esclavización, en los desplazamientos forzados producidos por la guerra, en las problemáticas socioculturales que enfrentan los inmigrantes en busca de «mejores oportunidades», en los desastres producidos por la industrialización y la producción capitalista, en el empobrecimiento de territorios que son muestra del olvido sistemático que opera en contra de sus poblaciones y en la creación de paisajes que generan una falsa comodidad ocultando el empobrecimiento de su pueblo, como en Medellín por ejemplo.

Las formas en que la Colonialidad se apoyó en la desvinculación de las relaciones corpo-territoriales se manifiesta de diversas y complejas maneras sobre las construcciones socioculturales: por ejemplo, el plano gastronómico refleja toda una construcción de conocimientos que surgen del territorio en que se desarrollan, desde las maneras de cultivar y los alimentos cultivados, hasta los sentidos construidos alrededor de la comida. La alimentación contiene toda una construcción de cuerpo correlacionado por la carencia de alimentos o por las características de los que consume ya sea porque son propios de su territorio o porque son el resultado de la proliferación de productos imperiales para el consumo. Al respecto Gómez (2011) comenta:

«Expresado en términos de la Colonialidad de la naturaleza, nos parece que se cruzan dos aspectos importantes: uno de ellos tiene que ver con la relación entre procesos de

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

57

producción, distribución y consumo de alimentos con las tendencias del modelo neoliberal, que propone una creciente mercantilización de los ámbitos de la vida. El otro aspecto importante es que ese avance en la mercantilización se realiza de acuerdo a la lógica del capital, absorbiendo todos los obstáculos que se encuentra en su expansión». (Gómez, 2011, pág. 38).

En la colonia el despojo territorial fecundó mejores condiciones para la dominación, un ejemplo de ello son los cuerpos traídos desde África que se vieron enfrentados a cambios inclementes desde sistemas alimenticios, cambios climáticos, la enfermedad, el desconocimiento de las tierras, y toda la violencia recibida en nombre de la esclavización. En la actualidad el despojo territorial se puede notar en diferentes aspectos, por ejemplo en las consecuencias del olvido estatal, de la guerra o de la explotación de recursos naturales que se viven en algunos territorios, o también en las consecuencias de la privatización de los espacios, donde ni siquiera la luz solar es verdaderamente de uso público, así que una de las grandes condiciones que la Colonialidad ha pretendido imponer a los cuerpos condenados por ella, es la de ser Cuerpos sin territorio⁶⁷.

La racionalidad occidental limitante

Es importante reconocer que el proyecto moderno europeo implantó bases en las que se constituye el cuerpo como instrumento susceptible de dominación y lo hizo con base en determinaciones y perspectivas que lo cosifican. En primer lugar, a través del discurso cristiano se impuso la supremacía de «el alma» sobre el cuerpo, dado que «el alma» era el objeto privilegiado de salvación y así el cuerpo fue validado como objeto de represión, justificando entonces la violencia de la evangelización; sin embargo, no se teorizó sobre ello hasta Descartes con el racionalismo, el cual promueve la objetivación del cuerpo bajo el desarrollo de la categoría de la razón⁶⁸, Al respecto Quijano explica:

⁶⁷ Se recomienda ver video musical «No queremos más velorio» de Plu con pla (Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=3nu2eL8Tk3Y>)

⁶⁸ por ejemplo, las comunidades originarias de Aby Ayala o las personas traídas desde África “no tenían «alma», después en las categorías de la racionalidad la teorización «científica-racial» se apoyó para generar el postulado en que algunas «razas» eran inferiores por supuestamente no ser racionales.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

58

«Con Descartes lo que sucede es la mutación del antiguo abordaje dualista sobre el «cuerpo» y el «no-cuerpo». [...] se convierte en una radical separación entre «razón/sujeto» y «cuerpo». La razón no es solamente una secularización de la idea de «alma» en el sentido teológico, sino que es una mutación en una nueva id-entidad, la «razón/sujeto», la única entidad capaz de conocimiento «racional», respecto del cual el «cuerpo» es y no puede ser otra cosa que «objeto» de conocimiento. (Lander, et.al. (comp) Quijano 2000, pág 224).

El discurso de la racionalidad occidental ha participado activamente en la fundación del mito de la modernidad e. y con el tiempo ha transformado su sobrevalorado discurso sin dejar de jactarse de su «objetividad», conservando entonces como argumento principal la universalidad.

El mito de la racionalidad se justificó en la desvinculación cuerpo-razón y generó una falsa superioridad de lo «racional» sobre otras maneras de experimentar el mundo, respaldando así toda la violencia promovida por el proyecto moderno e. Es importante tener en cuenta que existen múltiples sistemas casi imperceptibles que operan para mantener las limitaciones que la Colonialidad impuso en los cuerpos oprimidos, a través de la generación de esquemas que se reproduzcan de diferentes maneras, incluso desde la vida cotidiana, al respecto Albán (2013) afirma qué:

«La pretensión de seguridad afincada en el poder de la razón como fundamento de toda explicación del mundo colonizó la cotidianidad del sujeto al punto de anclarlo en la imperiosa necesidad de alcanzar un nivel de estabilidad en diversos órdenes de la existencia: laboral, afectivo, económico, social y emocional. La noción de éxito estaba determinada por el mantenimiento a toda costa de esa estabilidad y su ruptura implicaba necesariamente el fracaso y en consecuencia quedar fuera de los beneficios de esta condición». (Albán Achinte, 2013, pág. 448).

Así es como Albán expone que la modernidad e. y su visión de racionalidad implantaron una sensación de certeza, configurando una forma de ver el mundo en que la

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

59

duda, lo imprevisible, lo inexacto, la incertidumbre o lo paradójico es dotado de una condición de desprestigio, que se refuerza a través del filtro de censura y juicio, afincados en dispositivos sociales, académicos y familiares. Nuestro sistema educativo contribuye a la conformación de subjetividades donde debemos educarnos para «alcanzar el éxito» generando no solo el deseo de alcanzarlo, sino también el miedo a no hacerlo. Podemos ver como la Colonialidad se nutre del control de la subjetividad en el que lo hegemónicamente racional ayuda a que las personas ocupen el lugar de la sociedad que ese sistema tiene para ellas.

Como se ha mencionado previamente, el discurso de la racionalidad perpetra de muchas y complejas maneras la cotidianidad, en este punto es importante detenerse para reflexionar, a modo de ejemplo, sobre una de las tantas formas en que se promueve el control de los cuerpos mediante estrategias ancladas a una disposición moderna de los sentidos, en este caso se hace referencia a las maneras de percibir el conocimiento impulsadas por instituciones educativas: Algunas metodologías y diferentes condicionamientos de instituciones escolares son un gran ejemplo de cómo las formas modernas de conocimiento apuntan a la limitación de los sentidos. Una educación basada en sistemas abstractos de representación, como las matemáticas, la gramática o la ciencia, que no permite que en el proceso de adquisición de conocimiento el alumno viva la experiencia de conocerlo, sino que le sentencia a que desde la quietud y el silencio absorba ideas que le son presentadas desde la exterioridad, hace que se constituya un orden que fortalece un condicionamiento corporal que no incluye los sentidos. Pedraza (2010) afirma que: «Tal obstáculo ha surgido porque se postula al sujeto ante todo como un ente racional vaciado de circunstancias somáticas. [...] en la escuela el conocimiento aparece a menudo como producto de una forma incorpórea de ejercitar la razón» (pág. 48).

Se puede ver como sistemas educativos corresponden a las necesidades de la matriz colonial en la medida en que forman cuerpos para ocupar los lugares que beneficien al sistema hegemónico, la negación del cuerpo como productor de conocimiento se ve reflejada en las asignaturas dictadas en los colegios, donde no cobra mayor importancia la experiencia

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

60

propia para construir y crear conocimientos, ya que impera la pretensión de que los alumnos repliquen ideas que otros han decidido que son necesarios para ellos, Pedraza (2010) habla de cómo la concepción de la asignatura de educación física aporta a la formación de cuerpos que corresponden a componentes de las formas de producción y consumo que sustentan el capitalismo, donde su concepción de movimiento no está orientada al reconocimiento del cuerpo, si no que corresponde a las necesidades modernas con un correlato moral que pugna por la canalización «adecuada» de la energía, por formar un carácter que promueva el ritmo, la coordinación y habilidades motrices, y por equilibrar los efectos nefastos de la vida sedentaria propia de los procesos de urbanización, todo esto cobijado por un relato de obediencia disfrazado de Disciplina.

Uno de los paradigmas del proyecto moderno e., como se ha dicho anteriormente, es la concepción totalitaria de la racionalidad como fundamento del conocimiento, sin embargo las maneras en que las comunidades elaboran su existencia son muestra de la diversa riqueza epistémica del mundo y que la exclusión y división del cuerpo es otra estrategia para delimitar cuales conocimientos son válidos y cuáles no, este discurso limita y divide estratégicamente las creaciones humanas dotando de mayor valor a las que obedecen esta racionalidad. Hay múltiples haceres que requieren altos niveles de elaboración epistémica que no son tenidos en cuenta por las consideraciones de ese sistema hegemónico, muchos de estos conocimientos resultan directamente de senti-pensares que no incluyen la idea que separa cuerpo/razón.

Vemos como lo hegemónicamente racional es un filtro con el que se justifica la universalización del proyecto moderno e., ya que al mostrarse con una condición de objetividad se otorga así mismo una condición de certeza; en esa universalidad se pueden detectar objetivos totalitarios correspondientes a los de la dominación imperial, por esto las estructuras concebidas desde esa racionalidad también contienen limitantes que no le permiten reconocer el verdadero valor de otros modos de elaborar conocimientos. Guerrero (2010) afirma:

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

61

«La hegemonía de la razón fragmenta la condición de nuestra humanidad pues desconoce que no somos solo lo que pensamos, y peor, que no existimos por ello, como sostiene el fundamentalismo racionalista cartesiano, sino que en el sentido de lo humano está ante todo en la afectividad: no solo somos seres racionales, sino también sensibilidades actuantes». (pág. 88) .

Las estructuras académicas contienen en si metodologías y prácticas que corresponden a una ciencia instrumental al poder, que se relaciona con la fundamentación patriarcal de estas ya que por ejemplo «Sentir era una forma de negar el carácter patriarcal, masculino, dominador e irracional de la razón hegemónica. En consecuencia, la afectividad será excluida de la vida intelectual y de la esfera de lo público» (Guerrero Arias, 2010, pág. 89). Dado lo anterior es importante cuestionar la incapacidad que contienen los lenguajes académicos por incluir senti-pensares que no corresponden a sus limitadas estructuras.

Guerrero (2010) dice: «superar la Colonialidad del saber que ha heredado la academia implica la construcción de una academia comprometida con la vida, que no puede dejar de lado la dimensión cultural y política que juegan las emociones, la afectividad» (pág. 91). Pensando en esto se puede detectar en la creación artística elementos que posibilitan hacerlos alternativos en que no prima lo hegemónicamente racional, ya que permite explorar formas de crear y de producir conocimiento que no obedecen irracionalmente las imposiciones de la racionalidad occidental limitante. Por ello es pertinente implementar el arte como elemento que puede fortalecer diferentes procesos formativos en diversas áreas; es importante resaltar que la creación impulsa procesos de autorreconocimiento, y conocerse a uno mismo es escuchar el cuerpo. Con base en las reflexiones anteriores, en esta investigación se encuentra un sentimiento que habla de que uno conoce mejor el mundo si se conoce a uno mismo.

Dadas las consideraciones acerca de algunos condicionamientos implantados en los cuerpos atravesados por la violencia de la Colonialidad, a continuación, se presenta la segunda parte de este capítulo en la que se propone indagar sobre la concepción de cuerpo y una reflexión acerca de su potencial expresivo.

Concepción de cuerpo y su potencial expresivo

In- definición de cuerpo.

Para hablar sobre el cuerpo hay muchas personas que desde el campo académico han escrito, estudiado y realizado teorías alrededor de él, sin embargo, para fines de esta investigación no es adecuado centrarse en alguna de esas determinaciones, ya que en vez de proponer una realidad restringida sobre “cuerpo”, se busca detonar posibilidades de significación. Anteriormente se ha mencionado que la categorización de todas las cosas del mundo ha sido una tarea importante para el pensamiento hegemónico de la cual el cuerpo no se ha librado.

«El cuerpo lleva en si todo un pasado, sedimentado de cuestionamientos (lo que justifica que se le considere un misterio), de representaciones, de polémicas, de exaltaciones, de imposiciones físicas y simbólicas cometidas en el nombre de una definición de lo que es o de lo que debe ser... y evidentemente, en ningún caso el pensamiento hegemónico permite que se le acepte como un misterio o que cada una pueda disfrutar y vivir a su manera». (Maxwell & Cordovez, 2016, pág. 29).

En el primer capítulo se citó a Mignolo para hablar de lo innecesario de hacer una definición exacta de lo que es la Decolonialidad, ya que una de las búsquedas de los pensamientos decoloniales consiste en «desprenderse de las reglas del juego cognitivo-interpretativo [...] de los espejismos de la «ciencia» y del control del conocimiento (mediante categorías, instituciones, normas disciplinarias)», por ello esta investigación se abstiene de ofrecer una definición de cuerpo, el interés es entonces abrir una indagación no concluida, que nos dé herramientas para resaltar su potencial expresivo.

La relación, percepción y experimentación que cada quien vive de su cuerpo varía inevitablemente según la historia que le acontece y que está construyendo, con un sin número de interrelaciones inherentes a su vinculación con el mundo, lo que le convierte en un universo. Dada esa infinidad es importante subrayar su inagotable fuente de sentido y no

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

63

censurarla a través de una determinación, ya que se corre el peligro de excluir concepciones que ni las palabras, ni las estructuras académicas tienen la capacidad de incluir.

Así que más allá de una preocupación por ¿qué es el cuerpo?, esta investigación se ocupa de la premisa que habla de que - somos cuerpo-, al respecto dicen Rafael Palacios y Leila Castillo (2015):

«Reconocer que somos cuerpo, construye una noción del ser arraigada a su manifestación sintiente y simbólica a través de la cual esta se percibe, se concibe y se edifica, ligado a un entorno que es afectivo, cultural e histórico. El ser cuerpo que cada uno somos, nos lo han enseñado las madres, los padres, los abuelos, los hermanos y amigos, los juegos y la cotidianidad con sus dinámicas e imaginarios; pero también nos lo ha enseñado nuestras necesidades y nuestros deseos, lo hemos aprendido de nosotros mismos. Es decir, pensar una corporeidad, deviene una noción de intercorporeidad, una manera de ser siempre referida a los otros, al territorio y a la época» (pág. 112).

El cuerpo es entonces indeterminable y exclusivamente justificado en la existencia propia, aquí es preciso resaltar la importancia de sentí-pensarle, sin dar mayor importancia a una determinación de lo que es, ya que lo importante es lo que dice....

La opción decolonial expresa la necesidad de emprender búsquedas donde el conocimiento no es verdadero en relación a un objeto si no en relación al sujeto que busca conocer, posibilitando entonces generar conocimientos que no se impongan como verdades ante mundos constituidos de formas diferentes, ya que la implantación de certezas que no corresponden a realidades propias enajena los cuerpos de sí mismos.

Preguntarnos por la infinidad y la in-Definición de cuerpo, nos devela las limitaciones de la «racionalidad» occidental. Como lo mencionamos previamente el arte en sus búsquedas para la creación posibilita acercarnos a puntos de fuga de los sobrevalorados esquemas racionales, escuchando verdades provenientes de diferentes sentí-pensares y en esta posibilidad se engendran diversos conocimientos, así que para hacer referencia al cuerpo en esta investigación se buscan lenguajes que develen mundos, que develen cuerpo.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

64

Para hablar de cuerpo se plantea una premisa en la que la única determinación legítima para hacerlo debe partir de una localidad, así que se propone como definiciones válidas de cuerpo las que provienen del enunciante que se expresa sobre sí mismo. Dado que este trabajo reconoce en el lenguaje artístico potencialidades creativas que indagan de diferentes maneras en propias realidades⁶⁹, será la poesía la herramienta utilizada como estrategia para hablar de dichas definiciones.

Al proponer la in-Definición de cuerpo surge la necesidad de acudir a lenguajes poéticos para hablar de él, así es que a manera de ejemplo se trae a colación un poema de María de los Ángeles Popov⁷⁰, ya que su poesía es una definición legítima de las formas en que ella habita-percibe-siente- es cuerpo:

Mary Mar
Mary,
mar,
melanina con sal,
cartilla de calamar,
profesora del manglar.

Mary,
sal,
hermana del litoral,
matriz abisal.

Mary,
mar,
mamá molusco,
raya cangreja,

⁶⁹ Que inevitablemente están atravesadas por infinitas ideas y esquematizaciones ajenas pero que al explorar surgen alternativas de re. significación.

⁷⁰ Poetiza afrocolombiana

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

65

camada de camarón,
negra arena de sol.

Mary,
agua sal,
caballito de mar,
nalgas de algas,
pez morena,
negra de olas,
vuelo de caracolas.

Mary,
familiar,
hermana foca,
sobrina foca,
sobrina del tiburón,
nieta perca,
amante de las conchas nacaradas,
tía de la raya y la palabra.

Mary,
o
mar
o
sal,
tú
eres
litoral. (Popov, 2018)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

66

A continuación, para analizar el potencial expresivo del cuerpo se hablará sobre la concepción de que el cuerpo:

No calla

Como se dijo en el primer capítulo. -La modernidad e. con sus ideas de Salvación, Progreso y Desarrollo mutila, y da muerte, mediante exterminio de vidas humanas y de la naturaleza, pero también exalta la cultura de la muerte mediante la muerte de relatos, ideologías, culturas, etc...

Los cuerpos construyen sus propias narrativas: gritan sus Cicatrices, heridas, texturas, creencias, saberes, sentires, entendimientos, herencias, conflictos, fuerzas, pensamientos, ritmos, misterios, afectividades, anhelos, voces, goces, dolores, gustos, incomodidades, pasiones, memorias, relaciones, necesidades, caminos, historias, contextos, castigos, territorios, intuiciones, emociones, culturas, sospechas, recorridos, limitaciones, dificultades, destrezas, empatías, disgustos, sentimientos, enojos, impotencias, alegrías, aprendizajes, amnesias, descubrimientos, padecimientos, conformidades, rebeldías, luchas, pasado, uniones, instintos, vigor, agonía, recuerdos, vida y muerte. Los cuerpos gritan sus propias verdades, es por eso que:

...Somos prueba irrefutable del genocidio moderno e. ya que gritamos constantemente sobre nuestras vidas...

La cultura de la muerte pretende aniquilar narrativas que no correspondan a sus pretensiones, y como ya se ha mencionado estas narrativas son constituidas por los cuerpos, así es que, para los objetivos de la Colonialidad, el cuerpo se convierte en un territorio más a colonizar, valiéndose de diversas estrategias para aquietarlo, disminuir sus voces, o si definitivamente continúa haciendo mucho ruido, exterminarlo.

Pensando en esto se puede ver como la Colonialidad, para obtener el dominio total de un territorio, despoja a sus habitantes de él, sin embargo, el cuerpo nunca es susceptible de

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

67

una dominación absoluta ya que su potencia expresiva rebasa cualquier intento de controlarlo, la propia vida se devela en el cuerpo, y no de manera estática si no en movimiento como productor de conocimiento, de un conocimiento particular, por eso se puede decir que la corporalidad es la manifestación de la propia existencia.

Vale la pena mencionar que a través de estados corporales se expresan las circunstancias que estamos viviendo. Estos estados corresponden al complejo entramado de lo que somos como organismos vivos y la manera en que nos transformamos constantemente en medio de estructuras sociales y culturales. El cuerpo nunca calla y es esta condición que se opone a una gobernabilidad absoluta. Diana Taylor dice «En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, editoriales, guiones, todo, menos los cuerpos de los ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos» (Taylor & Fuentes, 2011, pág. 11).

Hasta el momento se ha indagado sobre algunas maneras en que la Colonialidad se propone aquietar, silenciar, distraer, controlar y dominar los cuerpos; se ha hablado sobre la in.Definición de cuerpo y su potencial comunicativo para destacar que su fuerza expresiva es un impulso de autodeterminación que combate por defender su propia existencia; Se ha dicho que el cuerpo no calla, pero aquí vale la pena preguntarnos ¿Quién lo escucha? Desde diferentes ramas de la ciencia se han constituido diferentes formas de analizar⁷¹ y leer el cuerpo de otros, sin embargo, es justo esa mirada otrificadora que la opción decolonial busca desobedecer. Para cuestionarnos sobre la Decolonialidad el primer paso es construir propias verdades, que surgen desde el conocimiento de la Herida colonial, y ya que esta es netamente corporal, es necesario escucharnos a nosotros mismos como cuerpos que somos.

Es así que es indispensable considerar el cuerpo como productor de conocimiento, como fuerza expresiva, como imagen y como prueba del contexto en el que vive y también como principal herramienta para la creación. Para continuar con los fines de este trabajo, se

⁷¹ Semiótica, antropología, semiología, proxemia, kinesis, etc.

procede a analizar el potencial de la danza para convertirse en Manifestación Escénica Decolonial.

La danza y sus posibilidades de ser manifestación escénica decolonial

En el primer capítulo se esboza brevemente lo que, a partir de esta investigación, se ha construido como Manifestación Escénica Decolonial, sin embargo, aquí se ampliará dicho concepto:

Al hablar de Manifestaciones Escénicas Decoloniales, se hace referencia a lenguajes escénicos que son consecuencia del reconocimiento de heridas coloniales y que al manifestarse en el acontecer teatral impulsan la desobediencia epistémica. El teatro se caracteriza por brindar la posibilidad de incluir en él diversos lenguajes: la música, las propuestas plásticas, las propuestas narrativas, lo que se dice con palabras, etc. Todo ello hace parte de un repertorio de herramientas del que la creación teatral se basa para construir la escena y desde todas estas expresiones podrían gestarse propuestas que al enfrentarse al espectador le propongan la desobediencia epistémica. En el caso de este trabajo se busca analizar un lenguaje particular como Manifestación Escénica Decolonial –La danza Afrocontemporánea-, por ello se ha hecho referencia al cuerpo contextualizándolo en relación a la Colonialidad, resaltando su poder expresivo, y la fuerza combativa que contiene y que pugna por re.existir.

A continuación, se expone la posibilidad que existe para hacer de la danza una manifestación escénica decolonial. En primer lugar, es importante tener en cuenta que para pensar en danzas que sean correspondientes al reconocimiento de la herida colonial, es importante que los cuerpos emprendan búsquedas que combatan por escucharse a sí mismos, engendrando entonces procesos de autorreconocimiento, autorepresentación y autodeterminación.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

69

En este punto es significativo resaltar la potencialidad de los cuerpos que danzan para divulgar lo que desde la palabra callan pero que como cuerpos gritan.

«Cuando bailan las niñas y los niños, cuando sus siluetas delicadas revelan sin embargo la decisión del impulso y la fuerza de la transformación; cuando en sus movimientos se forja el paso o el gesto de una danza más antigua que ellas y ellos, que sus padres y sus abuelos, cuando surge la danza en sus cuerpos como un llamado del tiempo que invita a mirar hacia atrás para dar el paso adelante, comprendemos que la danza es memoria viva de un pueblo y aliento que guía su camino». (Palacios & Castillo, 2015, pág. 79) (Sankofa. s.f)

La danza, bailar es una manifestación que atraviesa la cotidianidad de infinitas maneras en las diversas comunidades, y habla de cómo se sienten piensan los cuerpos y también de sus relaciones con otros, como comunidad, con su entorno, con su espiritualidad, con sus formas de ver y habitar el mundo. Las danzas de los pueblos son experiencias colectivas, en relación a esto hablan Rafael Palacios y leila Castillo (2015).

«En Colombia todos bailamos, la práctica prosaica de la danza a manera de baile en la cotidianidad colombiana, parece contraponerse como respuesta a nuestra sensibilidad colectiva a las prácticas de agresión y de violencia que atravesado las historias de vida de nuestras gentes». (pág. 117)

Bailar es entonces una práctica que se convierte en gesto cotidiano de las personas, es por ello que aquí se hace la diferenciación de «la danza cotidiana» y «la danza escénica», sin dar mayor legitimidad a ninguna de las dos, ya que se hace evidente que el estudio de ambas puede hacer grandes aportes epistémicos para fortalecer procesos de autorreconocimiento y autodeterminación. Sin embargo, el tema que convoca a esta investigación esta específicamente enfocado a la danza realizada para el teatro.

Anteriormente se ha enunciado como la Colonialidad busca delimitar a toda costa la forma de vida de las personas, y de esta presunción no se escapa el campo artístico. En el primer capítulo se hizo mención a la existencia de una «mirada blanca» que promueve una apuesta de valor por las narrativas hegemónicas en la producción artística; la danza también

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

70

ha estado bajo la sombra de esa mirada, cuando la desacreditación de trabajos creativos elaboradas desde ciertos paisajes y cuerpos es justificada -conscientemente o no- en ideales propios de la Colonialidad.

Para crear danzas como Manifestaciones Escénicas Decoloniales es importante buscar un criterio propio que no pretenda imitar gratuitamente expresiones sin ubicarlas en un espacio geopolítico, para de manera crítica crear y reelaborar contenidos traducidos por un cuerpo que es consciente de su propio lugar de enunciación, que cuestiona los ideales de la Colonialidad y que se manifiesta desde la escena.

El cuerpo se comunica permanentemente, sin embargo, es importante resaltar que el espacio escénico es propulsor de las emisiones comunicativas de los cuerpos que se manifiestan en él, allí las expresiones son impulsadas y fortalecidas no solo en el proceso de creación que las anteceden, sino también por la mirada del espectador. Dicho de otro modo, el espacio escénico es un lugar privilegiado para expresarse, en el sentido en que allí, lo que se dice se extiende a través de la confrontación con el espectador, y que además antes de ese momento de emisión, hubo un proceso de creación donde existió un espacio para preguntarse por el qué decir.

Teniendo en cuenta la reflexión previa, para construir Manifestaciones Escénicas Decoloniales, es necesario que la pregunta sobre qué decir sea profunda, crítica y consciente del espacio geohistórico en el que surge. El hecho que lo que decimos sea potenciado en el acontecer teatral, habla también de la creación para la escena como un acto político⁷².

El arte ha sido un reflejo y al mismo tiempo un agente constructor del trasegar histórico de diversas coyunturas sociales, así que la danza como manifestación escénica puede cumplir diversos papeles en las contribuciones que realiza a los contextos particulares

⁷² Es un acto político en el sentido en el que expone y comunica a otros, posturas ideológicas a través de decisiones creativas.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

71

donde se presenta; la función de las Manifestaciones Escénicas Decoloniales es de desmentir de alguna manera violencias, mecanismos y engaños que ha usado la matriz colonial.

Es importante recordar que una de las herramientas de las que se nutre la Colonialidad es el individualismo, el cual es promovido de múltiples maneras, así que una expresión del sentí-pensar decolonial tiene que ver con la colectividad. En este punto para hablar de danza es preciso resaltar que la danza con intereses decoloniales no se reconoce como genialidad individual, si no como el reflejo de realidades colectivas.

«El cuerpo en su constante transformación es fuente inagotable en el camino del danzante, por eso la danza es ruta de múltiples senderos, de innumerables coordenadas a través de las cuales, las personas, los pueblos y las épocas enuncian la singularidad de su gesto». (Palacios & Castillo, 2015, pág. 11) (Sankofa. s.f)

La creación de lenguajes danzados como Manifestaciones Escénicas Decoloniales debe surgir del reconocimiento de heridas coloniales, es pertinente mencionar que éste, no se reduce a experiencias propias del proceso de creación; más bien se puede decir que el reconocimiento de la herida colonial está relacionado con inconformidades que surgen en el transcurso de la vida al recibir violencias que la Colonialidad reproduce. Este es un proceso interminable ya que la complejidad de estas violencias e imposiciones es tan extensa que sería ingenuo creer que existe la posibilidad de conocerle a cabalidad; sin embargo, el hecho de sentí-pensar sobre una realidad específica, ligada a un contenido geohistórico y reflexionar sobre alcances de la Colonialidad en una localidad propia, es una buena forma de reconocer heridas coloniales.

El reconocimiento de la herida colonial no comienza con el proceso creativo, aunque éste puede jugar un papel fundamental en su redescubrimiento y resignificación; de la mano que se exploran diversos repertorios culturales y corporales propios, se constituyen procesos de autorreconocimiento que deben estar cargados de un alto nivel de escucha y reflexión para constituir un proceso de autodeterminación. Los cuerpos para la escena no se limitan a trabajar solo desde la herida, a pesar de saber de ella, sino también sobre la multiplicidad de fuerzas creadoras, comunicativas y propositivas que existen inevitablemente en ellos.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

72

La danza como lenguaje escénico con intereses decoloniales surge de cuerpos atravesados por la Colonialidad, que en el proceso de creación se fortalecen en el ejercicio de no obedecer lo que esta les ha impuesto, para así crear narrativas corporales que reclaman el valor de su propia existencia, aprovechando el privilegio expansivo del espacio escénico para promover la desobediencia epistémica.

«Bailar en medio de la incertidumbre diaria y de la marginación, bailar a contratiempo de la carrera hacia el vacío que promueve el paradigma del consumo, bailar para vivir, vivir para bailar, como respuesta, como propuesta, como punto de fuga y enraizamiento, como punto de partida y de encuentro». (Palacios & Castillo, 2015) (Sankofa. s.f).

De esta manera se abre paso al capítulo final donde se busca crear nexos de estas pesquisas con el caso particular de la danza Afrocontemporánea en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari.

Capítulo 3. La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica decolonial en la obra labranza de amaneceres de la compañía Wangari

En este último capítulo se propone analizar el principal concepto derivado de esta investigación – Manifestaciones Escénicas Decoloniales- con un caso en particular: la danza Afrocontemporánea de la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari. Para ello en primer lugar se presenta una breve contextualización histórica de la danza Afrocontemporánea, hablando de algunas rutas trazadas desde su origen en el continente africano hasta la obra Labranza de amaneceres. En segundo lugar, se plantea una conversación entre reflexiones propuestas por este trabajo y las diversas voces de los integrantes de la compañía, para detectar formas en que la danza Afrocontemporánea de la obra Labranza de amaneceres se precisa como Manifestación Escénica Decolonial.

Contextualización histórica

La concepción de la danza Afrocontemporánea surge en la escuela de danza Mudra Afrique, la cual fue fundada a partir de una iniciativa del filósofo, docente, poeta, ensayista y político senegalés Léopold Sédar Senghor, quien tras la «independencia» de Senegal en agosto de 1960⁷³, se convirtió en el primer presidente electo de la República de Senegal. Desde allí respaldó proyectos que promovieran un vigoroso y fuerte impulso de autoafirmación y reivindicación de senti.Pensares africanos. Así surge en 1977, en Dakar, la escuela Mudra fundada por Maurice Béjar y Germaine Acogny, quienes hasta su cierre en 1983 fueron quienes se encargaron de dirigir la escuela, la cual estaba enfocada en indagar sobre un lenguaje con el que, como dice Rafael Mario Palacios⁷⁴: «los africanos pudieran dialogar con el resto del mundo desde un escenario, pero desde su contemporaneidad».⁷⁵

⁷³ Esto fue hasta el año 1980 en el que renuncia voluntariamente

⁷⁴ Entrevista realizada para esta investigación en noviembre del año 2018.

⁷⁵ «El proyecto moderno/colonial occidental se resistió a contemporizar a estos pueblos que se deslizaban por los puntos de fuga de una geometría del espacio y de la vida que constreñía la posibilidad de existencia; no todos podían caber en el mismo tiempo así todos estuvieran compartiendo el mismo espacio, maravillosa escisión que localizaba en lo físico-territorial para la dominación y deslocalizaba en lo temporal para la exclusión, tamaño paradoja que se mantiene en estas sociedades que se precian de pluriétnicas y multiculturales » (Albán Achinte, 2013, pág. 445). Rafael Mario Palacios fue el

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

74

Durante los 5 años que la escuela Mudra estuvo en funcionamiento, llegaron a ella bailarines de diferentes partes del continente, lo que generó que este proceso de formación, investigación y creación se nutriera de saberes diversos, no para conformarse con un repertorio de movimientos, si no para generar una mirada filosófica sobre la danza africana contemporánea, que no obedece a la narrativa eurocéntrica que relega a los pueblos empobrecidos por la Colonialidad al pasado, por el contrario propone narrativas afro como generadoras de conocimientos desde sus propias localidades, sin negarse a la posibilidad de diálogo con otros lenguajes.

La escuela Mudra propone al mundo la danza Afrocontemporánea no como una técnica de movimientos sino como una técnica de creación⁷⁶ en la que personas de África y la diáspora africana reflexionan y reivindican sus cuerpos no desde la forma sino como espacio de lucha.

Derivada de la experiencia de la escuela Mudra se generaron diversos procesos en diferentes partes de África y el resto del mundo, ya que como se mencionó previamente esta escuela estuvo integrada por personas de muchas partes del continente, lo que produjo que después de hacer parte de ésta, muchas de ellas regresarán a sus países y formarán más escuelas.

Para continuar con esta contextualización histórica que busca exponer el camino que recorrió la danza Afrocontemporánea hasta llegar a la compañía Wangari, es preciso entonces nombrar en particular a la maestra Irène Tassembédo, quien nació en Burkina Faso en 1956; su formación fue en primer lugar en danza tradicional en Uagadugú y luego se formó con

primer bailarín y coreógrafo en integrar aspectos relacionados con la danza Afrocontemporánea a la realidad escénica nacional.

⁷⁶ Ya que desde sus inicios en la escuela Mudra existió un interés por alejarse de la codificación de la danza, que no propone esquemas fijos como por ejemplo en el ballet clásico, sino que partiendo de movimientos de base e inspirándose en danzas tradicionales africanas y de la diáspora crea nuevos movimientos dando la posibilidad a cada bailarín de recrearlos. «por eso es una técnica que le permite al bailarín interiorizar movimientos, transformarlos y exponerlos de diferentes maneras» afirma Rafael Mario Palacios en entrevista realizada en agosto del 2019.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

75

Germaine Acogny en la escuela Mudra en su primera generación de estudiantes, allí estudió de 1977 a 1980.

Irène fue la maestra del maestro Rafael Mario Palacios, él es la primera persona en crear un proceso de formación, creación e investigación de danza Afrocontemporánea en Colombia. A continuación, se hace una resumida narración de la forma en que Rafael Palacios emprende un camino que encuentra su cauce a través de la danza Afrocontemporánea y cómo estas construcciones inciden en la danza Afrocontemporánea de la compañía Wangari.

En una entrevista⁷⁷ realizada al maestro Rafael Mario Palacios, él cuenta que la primera vez que conoció la danza Afrocontemporánea fue en la segunda versión del festival iberoamericano de teatro en 1990 donde se presentó una obra «el despertar» de Germaine Acogny, desde allí surgió un gran interés por esta técnica, hasta el punto en que unos meses después consiguió viajar a Francia, donde tomó un taller de verano en Toulouse con ella; más tarde, por recomendación de Germaine, Rafael va a París a formarse con la maestra Irène Tassembédo y permanece con ella durante 5 años. Él menciona también que adicional a las diversas clases a las que asistía con la maestra Irene estudió en la academia nacional de danza de París para poder tener una visa de estudiante.

La primera vez que el maestro viajó a África fue en el año 1992 para realizar un taller con Irène Tassembédo en Burkina Faso, en 1993 viaja a Senegal también para tomar clases y luego es parte de una obra dirigida por ella llamada Wakati, con la que realizaron una gira por 18 países africanos, en la cual tuvo la oportunidad de viajar, presentar la obra y de tomar múltiples talleres de danza en diferentes partes de África.

A su regreso a Colombia Rafael Palacios en 1997 funda la Corporación Afrocolombiana Sankofa, la cual se convierte en precursora de la danza Afrocontemporánea en el país, para describir un poco esta experiencia es pertinente citar al maestro Rafael Mario Palacios cuando expone:

⁷⁷ Realizada en agosto del año 2019.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

76

«... ¿cómo bailar? Descubrí que no quería sentirme disfrazado al hacerlo, que mi identidad como hombre negro era importante, que los estereotipos creados alrededor de la danza afrodescendiente me molestaban, lo erótico y exótico asomaban regularmente, nos disminuían y encasillaban... Crear Sankofa después de vivir entre París y África durante 5 años, estudiar y trabajar como bailarín e intérprete, me permitió regresar al país para combatir esos estereotipos y proponer una danza que nos conecta con los orígenes africanos pero que no reemplaza lo creado por los afrocolombianos, una experiencia que refuerza el saber y abre el camino a una poética de la danza ancestral y contemporánea, como opción de vínculo social y de posicionamiento de la cultura afrocolombiana»⁷⁸.

Sankofa es una palabra de origen africano que significa “volver a la raíz”; más que una palabra, es una filosofía africana que propone conocer el pasado, para comprender el presente y poder caminar juntos hacia el futuro, con base en esta ideología esta corporación ha venido trabajando en proyectos de formación, creación e investigación en danza durante los últimos 22 años.

Yndira Perea Cuesta es cofundadora intérprete de la Corporación Afrocolombiana Sankofa, allí ha tenido la oportunidad de nutrir su proceso formativo, creativo e investigativo, que dio sus primeros pasos en su infancia en Quibdó Chocó, pero que encontró un camino y un fuerte impulso en los diferentes proyectos realizados en esta corporación. Yndira Perea dice:

«Mi propósito ha sido difundir la cultura, enaltecer la herencia africana y rescatar nuestras expresiones. Es importante compartir nuestros saberes para que más jóvenes alcen la voz y fortalezcan sus talentos a través del arte y de esta manera seguir transformando estereotipos, imaginarios sociales y territorios»⁷⁹.

Partiendo de este deseo de compartir y generar espacios para a través de la creación escénica alzar voces que cuestionen imaginarios sociales, es que Yndira siembra una semilla,

⁷⁸ Recuperado de: https://www.elmundo.com/noticia/Rafael-Palacios-La-danza-brota-porque-hay-algo-que-nos-impresiona-/364568?fbclid=IwAR3tSqB8S_c83E3vEoTWuNoU8yGwgd39JKA8hy4AMq3IgJphCt6ZS2rtc2k. 25 de septiembre 2018.

⁷⁹Recuperado de: <https://www.revistaviveafro.com/index.php/menu/ediciones/yndira-perea-la-resistencia-tambien-se-hace-desde-la-danza>. 22 de septiembre de 2018.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

77

con una nueva mirada que desde la dirección escénica busca encontrar su voz como mujer afro y artista creadora, emprende un proyecto que en el año 2012 comenzaría a crecer: Wangari.



Fotografías 1: Compañía de Danza Wangari. Tomada por Mariana Restrepo. 2019.

Wangari danza afro contemporánea

«Un gran río siempre tiene sus orígenes en algún lugar, a menudo nace como un pequeño manantial de agua que fluye del suelo a borbotones [...] sin embargo para que esa corriente se convierta en un río tiene que encontrarse con otros afluentes y mezclarse con ellos en su camino hasta los lagos o el mar». (Maathai, 2007, pág. 159)

La Compañía Wangari, llamada así en honor a «Wangari Muta Maathai» activista política, y ecologista keniana, es una compañía de danza Afrocontemporánea que surge en la ciudad de Medellín en el año 2012, bajo la dirección de Yndira Perea Cuesta. Es conformada por jóvenes de diferentes regiones del país que ven la danza como medio de re.existencia y la necesidad de crear a través de ella reflexiones con un enfoque social diferencial afro.

Wangari nació como fruto de un proceso de formación guiado por Yndira Perea en el Centro de Desarrollo Cultural del Moravia, allí se reunían jóvenes para recibir los talleres de

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

78

danza que ella impartía. A partir de estos espacios comenzaron a surgir en algunos participantes y en Yndira, una serie de intereses que iban más allá de hacer clases de danza; intereses que comenzaron a enlazarse a través de propuestas creativas donde surgían diversas interacciones y un espacio donde tenían cabida cuestionamientos derivados de experiencias personales. En medio de esto se creó un grupo de proyección del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, el cual se puede decir que fue el primer paso para que el futuro colectivo Wangariano comenzara a unirse.

Después de varios meses trabajando como grupo de proyección, realizando algunas presentaciones e incrementando los encuentros, se estrena la obra Labranza de amaneceres y con ello nace Wangari como un colectivo independiente del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, y es desde allí que se comienza a construir este camino que aun continuamos labrando juntos.

A través de los años Wangari se ha consolidado como un colectivo enfocado a la creación, formación e investigación en danza que busca generar espacios de encuentro y reflexión. En pro de estos objetivos Wangari cuenta con un semillero de danza abierto a la comunidad con quienes comparten directamente aprendizajes derivados de las prácticas artísticas de la compañía.

Wangari ha logrado participar en diversos eventos, a continuación, se nombran algunos de ellos:

En el año 2013 asiste en la Fiesta de la Música de la Alianza Francesa de Medellín, Participa en la apertura del 6o Festival Afro Urbano y se presenta en el marco de la Décima fiesta de las artes escénicas en la molienda de danza realizada en el Teatro Pablo Tobón Uribe. Wangari hace presencia en la «1a Cumbre nacional de Educación», en la Feria Artística y Cultural: Medellín las Mujeres y las Artes; también participa en la versión No 56 y 59 del desfile de silleteros en la Feria de las Flores en la ciudad de Medellín. En el año 2015 se presenta en Fede Afro y en los carnavales realizados en homenaje a las fiestas de

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

79

San Pacho en la Universidad de Antioquia, es invitado a formar parte del Festival Hip4de este año; también se presenta en el escenario de Corona Sunset en Guatapé-Antioquia, y luego al desfile de Mitos, luces y leyendas realizado en diciembre. Durante el 2016 la compañía participó en la celebración del día internacional de la danza, en el ensamble «El día de la historia borrada». Además, fue ganadora de la beca de circulación internacional otorgada por la Alcaldía de Medellín en la convocatoria pública para el arte y la cultura 2016 de la Secretaría de Cultura Ciudadana, para asistir como grupo invitado al XXII Festival internacional de danza contemporánea en Managua, Nicaragua; en ese mismo año asiste al Mercado Cultural del Caribe. La compañía desarrolló el acto central en la ceremonia de los Premios nacionales de cultura de la Universidad de Antioquia en su versión # 48, en el 2017 fue invitada a la 3a Bienal Internacional de Danza de Cali y en el 2018 al XI festival danza en la ciudad; este mismo año la obra “TRENZADAS... Una lucha sin muchas”, fue ganadora de una beca de creación otorgada por la alcaldía de Medellín en la convocatoria de estímulos al arte y la cultura, con esta misma obra en el año 2019 Wangari es ganadora de la beca de circulación Expocultura Off de la convocatoria de estímulos al arte y la cultura de la alcaldía de Medellín y con esta hace parte del Festival Yubá en san José de Costa rica.

Integrantes

En este trabajo ha surgido la necesidad de reconocer como herramientas importantes para su elaboración diferentes senti.Pensares que no son propios de las estructuras académicas, es por ello que en este punto se retoma la proposición del segundo capítulo en la que el lenguaje poético se convierte en una posibilidad de autodeterminación y aporte significativo para elaboraciones teóricas. En este sentido para hablar de quienes conforman Wangari se expondrá una fotografía de cada uno de ellos⁸⁰, acompañada de un fragmento de una escritura propia en la que para hablar de sí mismos surgen voces que no tienen la obligación de obedecer a los limitantes de las categorizaciones que se encuentran alrededor de la edad, experiencia laboral, nacionalidad, género, etc.... La opción decolonial impulsa a encontrar espacios de autodeterminación que cuestionen nociones que limitan las

⁸⁰ Estas fotografías fueron tomadas durante un ensayo, el día 30 de agosto del 2019.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

80

posibilidades de construcción epistémica y es entonces pertinente resaltar que esta investigación reconoce, respeta y valora el potencial que los diversos aportes que los integrantes de Wangari realizan desde sus subjetividades no sólo a la creación de la obra Labranza de amaneceres, y a todo el trabajo que Wangari ha venido realizando desde el año 2012, sino también a el campo artístico académico colombiano que necesita escuchar voces provenientes de diversidad de creaciones para nutrirse y expandirse teniendo en cuenta la importancia de valorar y respetar conocimientos que nacen desde localidades específicas.

Los fragmentos poéticos que acompañan la fotografía de cada integrante surgieron como resultado de un taller⁸¹, que, siendo una herramienta metodológica de esta investigación, se basó en una exploración corporal para crear una senda que abriera caminos a la expresión escrita; a través del siguiente cuadro expondré brevemente en qué consistió tal actividad:

⁸¹ Esta actividad fue realizada en día 21 de junio del 2019.

Tabla 1: Planeación del taller de escritura

Momento	Preguntas generadoras.	Objetivo	Estrategias
1.Exploración corporal en movimiento	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Cómo me siento hoy? - ¿Qué dice mi cuerpo? - ¿Cómo reconocermé? 	Relacionar la expresión corporal con sentí.pensares personales, para a través del movimiento tomar consciencia de estados provenientes de una propia localidad.	<ul style="list-style-type: none"> -Premisas que usando las preguntas buscaban generar movimientos. -Premisas en las que se usan las repeticiones, los ritmos y el espacio para influir en la intensidad de los estados corporales.
2. exploración corporal en quietud.	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Qué sucedió en el primer momento? - ¿Qué dice sobre mi cada parte de mi cuerpo? - ¿Cuáles son mis heridas y cicatrices? 	Senti.pensar en el cuerpo la forma de autoperibirse teniendo en cuenta la exploración anterior y también una reflexión sobre una historia corporal propia.	-Reflexión guiada donde se plantea un recorrido por cada parte del cuerpo, haciéndose preguntas a sí mismos, buscando respuestas en la corporalidad.
3.Escritura	<ul style="list-style-type: none"> ¿Quién soy yo? ¿Qué quiero decir? 	Generar un espacio para indagar por narrativas propias y formas de autodeterminación a través del lenguaje escrito.	-Premisas para la escritura donde se hacen múltiples preguntas, teniendo en cuenta los dos momentos anteriores y la insistencia en buscar sentí.pensares propios.

Dada la explicación de la forma en que surgió el fragmento escrito de cada integrante; es muy importante resaltar que la forma en que se presentarán a los integrantes de la compañía Wangari Danza Afrocontemporánea busca suscitar un espacio para que se exprese la voz de cada quien desde sus subjetividades, su cuerpo y sus palabras; así en la medida que aparezcan sus voces se genere un paisaje donde lo que somos y cómo nos autodeterminamos hace parte importante de lo que hacemos como compañía.

Este trabajo procura generar una voz de autorreferencia, por esto se considera que para crear narrativas propias es necesario alejarnos de formas de información que nos

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

82

convierten en cifras, datos, porcentajes o números, particularizarnos para hablar de nuestra localidad; es necesario también generar contenidos en los que somos importantes y así denunciar que nosotros somos cuerpos, historias y senti.Pensares valiosos, dignos de ser escuchados. Las fotografías que aparecen en este capítulo son para dejar registro visual de los integrantes de la compañía Wangari, dando cuenta de nuestro trabajo como colectivo nutrido por diferentes localidades, las de sus integrantes.

A continuación, los integrantes de la compañía Wangari:



Fotografías 2: Yndira. Tomada por Mariana Restrepo. 2019.

Yndira Perea Cuesta

«Soy Yndira Perea cuesta, mujer afrodescendiente, chocoana. Soy vida- muerte- resurrección. Soy luz- amor- poder. Soy un manifiesto de alegrías-tristezas, ilusiones- desilusiones.

Soy colores que irradian y que muchas veces se verán en blanco y negro.

Soy lo que siempre quise ser => una artista que trasciende barreras, estereotipos, exotismos, etc.

Soy bailarina, esa que siempre quise ser».

(Yndira Perea.2019)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

83

Raitzza



Fotografía 3: Raitzza. Tomada por Mariana Restrepo.

«Soy raíz que se aferra a la tierra con la fuerza que
produce la vida
Soy tierra fértil donde siembro amores, proyectos,
sueños... todos mis sueños
Soy aire que limpia mis pensamientos y fluye a través
de mis palabras
Soy fuego, luz, calor, fuego-fuerza, fuego-danza,
fuego vibrante
Soy agua infinita, inmensa en mi corazón
Soy el inmenso amor que sembró mi hijo en mi
vientre...» (Raitzza. 2019)



Fotografías 4: Katerín Moreno Aguilar. Tomada por, Mariana Restrepo. 2019.

Katerín Moreno Aguilar

«Un ser que se desarma, desfragmenta y vuelve a
armarse diariamente, un ser que busca sanar a través del
tiempo, que no le da pena verse débil o sentir dolor, romántico,
a veces callado, un ser creativo
Un ser de luz, oscuridad a veces, soy nervios, soy
orgasmos, soy deseos, soy sexo
Soy alcohol y música
Domingos de películas en casa....
Soy un abrazo, una palabra de aliento, un te quiero,
una sonrisa» (Katerín Moreno. 2019)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

84



Fotografía 5. Armando viveros. Tomada por Mariana Restrepo 2019.

Luis Armando Viveros Mosquera

«1991... Urabá era caliente e inoportuno, Cuando hubo la guerra y las balaceras mataron mucha gente en la región bananera. Murieron muchos hombres muchas mujeres, muchas familias solas,

Eso sí que duele, Pero un nuevo amanecer un nuevo renacer y muchos niños con ganas de crecer. 1992 las masacres en la chinita mucha gente se llevó. Era de noche, era un día de fiesta y el picó quedo sonando después de una granada, el sonido del fusil cuando ellos disparaban.

Yo soy un sobreviviente de las masacres en el Urabá...soy vida soy resistencia.» (Armando Viveros. 2019)



Fotografía 6. Davinson Palacios. Tomada por Mariana Restrepo 2019.

Davinson Palacios

«Soy libertad cuando me desnudo de mis emociones, Soy un león porque protejo lo que amo y persigo lo que quiero,

Soy el viento porque ando libre sin fronteras, Soy la luz porque guío a los que se interesan en conocerme,

Soy de color azul porque quiero,

Soy amor porque compadezco el odio,

Soy baile porque elegí serlo,

Soy Davinson porque no hay límites». (Davinson Palacios.2019)



Fotografía 7. Yesid Quejada. Tomada por Mariana Restrepo. 2019

Luis Yesid Quejada Moreno

«Soy como las olas que hacen mover el mar porque hago de mi vida momentos pasajeros, otros duraderos y otros infinitos, causo en aquellas personas que lo permite una navegación submarina haciendo que sus vidas y sus momentos sean mágicos en el momento en el que nos sumergimos.

Trato de llevar mi vida a fuego y tierra para quemar momentos, etapas y cocinar mi presente y parte de mi futuro, utilizando la tierra como firmeza que no me permite hundirme, haciendo de mi espacio y entorno un campo de batalla donde cualquier guerrero o guerrera quisiera combatir junto a mí». (Luis Yesid Quejada Moreno. 2019)



Fotografía 8. Liliana Hurtado. Tomada por Mariana Restrepo. 2019

Liliana Hurtado Hinestroza

«Estoy en cada rincón, en cada partícula, en cada átomo, en cada movimiento... estoy contigo en cada momento de tu vida, soy invisible, sé que no me ves, pero estoy segura que me sientes, me compartes, me alimentas, me cuidas, me explotas, me transformas sin darte cuenta en cada viaje que hacemos juntos. Pero sabes que nunca dejaré de existir para ti... Soy energía» (Liliana Hurtado Hinestroza. 2019)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

86

Daniela Hernandez Arango

«Soy mis madres

Soy las manos de Gabriela, la fuerza de Rosalba
Las lágrimas de Franquelina y el silencio de Matilde

Soy un pedazo de Belén rincón

Soy la memoria que reconozco y la que no
Las ausencias que ignoro, soy violencia y contradicción

Mis necesidades de crear...» (Daniela Hernández
Arango.2019)



*Fotografía 9. Daniela Hernandez.
Tomada por Mariana Restrepo. 2019*

Labranza de amaneceres

Labranza de amaneceres⁸² es una obra creada en el año 2012, siendo la primera creación de la compañía. Wangari celebra mediante la música, la danza y el canto, el legado del continente africano en costumbres y vivencias del pueblo afrocolombiano. Al mismo tiempo se pregunta por inconformidades que enfrentan las comunidades negras y campesinas en busca de justicia social y equidad de género. Esta creación fue ganadora de la beca de circulación internacional otorgada por la Alcaldía de Medellín, asistiendo así, al XXII Festival internacional de danza contemporánea en Managua, Nicaragua. Y participando en diversos eventos y festivales como, el hip4, el mercado cultural del caribe en Cartagena, la Bienal Internacional de Danza de Cali, Festival Endanzante de la ciudad de Medellín, XI festival Danza en la ciudad, entre otros.

El proceso de creación de la obra Labranza de amaneceres ha estado en constante transformación a través del tiempo, se puede decir que es una muestra del crecimiento de la

⁸² El video de una de las presentaciones de la obra puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=LVWP9z-olMs>

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

87

compañía a nivel artístico. Ya que ha sido un proceso de creación y transformación constante que ha tenido múltiples modificaciones, que van de la mano del crecimiento personal y profesional tanto de sus intérpretes como de la directora. De este recorrido han participado diversas personas además de quienes integran actualmente la compañía, Es importante entonces nombrarlas ya que hacen parte de la historia de la obra e hicieron grandes los aportes desde su propia experiencia de vida al colectivo, estas personas son:

Karol Ramírez Álvarez, Lucia Montes Correa, Jhoany Giraldo Villegas, paula Andrea Zapata, Ana Luisa Palacios Mosquera, Alejandra Muñoz Ramírez, Indira Barbosa Rossini, Erick Vanegas, Cesar Lobo y Maira Mosquera; a ellas un agradecimiento y reconocimiento por las diversas labores y aprendizajes compartidos en este proceso.

Vale la pena también mencionar que la obra Labranza de amaneceres cuenta con música en vivo, la cual está a cargo del grupo Río de Tambores, quienes han acompañado la obra en los distintos escenarios, dirigido por Feliciano Blandón salas, con cantantes como Ángella Ramos, Yuliani Córdoba, y músicos como Juan José Luna Cocha han hecho parte del elenco principal de la obra. Sin embargo, es importante mencionar también músicos que en diferentes ocasiones han hecho parte de la obra como: José Polo, Fabián Sánchez, Yeison Moreno, Camilo Perlaza, Jennifer Chaverra Mosquera, Larry Arara y Jonathan Jiménez.

Análisis de la danza Afrocontemporánea de la obra en relación a la herida colonial.

Para revelar la forma en que la danza Afrocontemporánea en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari es una Manifestación Escénica Decolonial. Vale la pena recordar el hallazgo del segundo capítulo, en el que se propone como Manifestaciones Escénicas Decoloniales aquellos lenguajes que surgen de la herida colonial y se manifiestan en el espacio escénico promoviendo la desobediencia epistémica; es por esta razón que para crear puentes que ayuden a explicar estas consideraciones, en primer lugar se realizará un análisis de la obra, enfocado en encontrar la forma en que múltiples heridas coloniales

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

88

impulsan el lenguaje de la danza Afrocontemporánea en la obra, para luego explorar este análisis correlacionado con la desobediencia epistémica.

Para realizar este análisis se propone hacerlo observando la danza Afrocontemporánea y la herida colonial desde diferentes puntos: la temática, la narrativa y los cuerpos de la obra, ya que estos brindan posibilidades que abren caminos para relacionarlos con Decolonialidad. Vale la pena aclarar que estas categorías surgen de una adaptación realizada a algunas concepciones que propone Ines Stranger en su libro «Cuaderno de dramaturgia». Estas adecuaciones responden a necesidades específicas de esta discusión, es por esto que se toma la decisión de realizar híbridos conceptuales.

Las nociones sobre las que se realiza este análisis son la temática, la narrativa y los cuerpos, éstas están construidas sobre bases teóricas que Stranger (2011) propone a través de categorías como el sentido, el tiempo, el espacio y el personaje. La manera en que se consolida este análisis surge en la asimilación de algunas características que Stranger atañe a cada conceptualización. A continuación, se explican brevemente tales vínculos.

Temática: Es pertinente para la discusión hablar de la importante decisión creativa que se relaciona con el eje temático ya que este responde a la pregunta ¿sobre qué queremos hablar? Es por esto que se utiliza la cualidad que Stranger le adjudica al concepto de «Sentido», ésta tiene que ver con «la complejidad simbólica que hay más allá de la historia» (Stranger, 2011, pág. 37); se puede ver esta cualidad como un detonante importante para la concepción de la obra, ya que hablar del tema con toda una carga simbólica es un interés de la compañía, vale la pena aclarar que la simbología que propone la temática de la obra retoma múltiples construcciones de sentidos derivadas de cargas históricas de pueblos afrocolombianos.

Narrativa: Para hablar de la narrativa de la obra se plantea una hibridación entre el «tiempo dramático» (Stranger, 2011) y el «espacio dramático» (Stranger, 2011) ya que lo que se busca analizar de la narrativa tiene que ver con el espacio y el tiempo ficcional,

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

89

respondiendo así a las preguntas de ¿Dónde ocurre? y ¿cómo transcurre el relato de la obra?, el hablar de esto hace posible generar una reflexión que se pregunta por el paisaje que se busca re-crear, relacionando entonces estos paisajes con las necesidades expresivas de los integrantes de la obra y estas necesidades con rasgos de heridas coloniales.

Cuerpos: Parte de la elaboración de este punto de análisis surge de consideraciones encontradas en el segundo capítulo donde se resalta la potencia expresiva del cuerpo y la necesidad de reconocerle como constructor de conocimiento; es pertinente aclarar que se han relacionado estas determinaciones con la obra ya que en el proceso de creación de Labranza de amaneceres se trabajó desde búsquedas corporales que reconocen que los cuerpos contienen realidades geohistóricas y que a través del lenguaje danzado hacen parte del trasegar de la escena. Es así que se encuentran nexos con la proposición que Stranger le otorga a la categoría de «personaje» cuando dice que «un personaje [...] es un agente del relato», podemos afirmar entonces que nuestros cuerpos son agentes del relato, por lo tanto, lo construyen a través de los lenguajes escénicos que estos elaboran y sus corporalidades que son un reflejo de su localidad.

Para la lectura de este análisis es importante tener en cuenta que en medio de la escritura aparecerán fragmentos de algunas entrevistas⁸³ realizadas para esta investigación, donde las diferentes voces de los integrantes de la compañía enriquecen estos argumentos desde sus propias perspectivas. Así que a continuación se busca transitar esta escritura de forma tal que posibilite hablar de las heridas coloniales que impulsan la danza Afrocontemporánea de la obra labranza de amaneceres:

1. Temática:

La obra propone como temática la cotidianidad de pueblos afrocolombianos en relación al río, ya que éste ha estado presente de múltiples formas en construcciones culturales, sociales y epistémicas de comunidades afrocolombianas; en el sentido en que se han tejido vínculos en los que por ejemplo el río en múltiples ocasiones era ruta de escape

⁸³ Estas entrevistas fueron realizadas en Julio del 2019.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

90

hacia los palenques o es fuente de vida en diversos territorios, vida no solo vista desde necesidades biológicas, si no también relacionada con construcciones de sentidos, afectos, y relaciones que tejen las comunidades que conviven en torno a él. El río es pues un espacio simbólico e importante que está presente en la carga histórica de distintas comunidades afrocolombianas, además de ser también el reflejo de diversas luchas de comunidades que combaten por poder vivir en un territorio libre de los estragos de la guerra, por alimentación libre del envenenamiento generado por la minería ilegal, por el derecho de habitar el territorio que se ha trabajado y por la libertad.

Por lo previamente expuesto es que surgen subtemas como las lavanderas, la contaminación de los ríos por la minería ilegal, el laboreo y la vida en comunidad. La danza Afrocontemporánea al ser una técnica de creación ha permitido la construcción de movimientos que, reconociendo herencias de la diáspora africana, se transforman para hablar de esta temática en particular, es así que en el desarrollo temático de la obra aparecen elementos escénicos que buscan corresponder a esta matriz temática: las sábanas, los baldes Y palos; de este modo las propuestas coreográficas están íntimamente relacionadas con estos elementos escénicos.

«Resalto mucho el trabajo de las mujeres luchadoras, mujeres lavanderas, hombres campesinos trabajadores, los dichos, la fiesta como sinónimo de resistencia.» (Katherin Moreno.2019)

Al pensar en la temática de la que habla la obra, se puede detectar la manera en que la herida colonial sirve de impulso para la elección temática, debido a que existe en los integrantes de Wangari una pregunta por una territorialidad atacada por la Colonialidad, en este caso, es pertinente recordar que el territorio del río también revela su sentido a través de la riqueza de prácticas tradicionales que surgen en torno a él.

«Siento la necesidad de volver a palpar mi territorio [...] Remitiéndome a esas labores ancestrales que por haberme desplazado del territorio a la ciudad se van olvidando, la obra para mi trata de las labores de hombre y la mujer en el pueblo». (Yesid Quejada.2019)

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

Vale la pena mencionar que en los integrantes de Wangari existen lugares comunes que alimentan las decisiones creativas, es así que reconocemos como espacio común el hecho de provenir de territorios empobrecidos, ya sea por la guerra, por el abandono estatal producto de racismo sistemático, y/o por la exploración directa del territorio para el capital.

La temática refleja una necesidad de reclamo y reencuentro con un territorio que ha sido negado para nosotros de múltiples maneras, el hecho de que todos nosotros o nuestras familias provengamos de diferentes regiones del país, especialmente del pacífico colombiano, y de diferentes maneras lleguen a la ciudad de Medellín ya habla de, como se dijo en el segundo capítulo, la desterritorialización de los cuerpos. Algunas de las heridas coloniales engendradas en estos procesos se pueden sentir en este eje temático, ya que la vida urbana ha despreciado herencias ancestrales y las tradiciones de las comunidades del campo, la ciudad en un mundo globalizado se convierte, en el caso de Medellín, en un supuesto espacio con «mejores oportunidades» dotado de comodidades, agua potable, transporte, etc., pero al mismo tiempo en una bomba de tiempo que individualiza y no logra incluir las diversas realidades que la componen y que estallando poco a poco distrae a sus habitantes sin tener en cuenta la importancia de reconocer legados culturales provenientes de comunidades históricamente violentadas.

«Queremos resaltar el conocimiento ancestral que nos han negado a fuerza de violencia, saber que lo evidencian los cuerpos que bailan y re-cuentan esa historia negada.»
(Raitzza.2019)

Preguntarnos por el río, y la cotidianidad de algunas comunidades afro en relación a él, responde a la necesidad de dignificar labores de nuestros ancestros, de hablar del inmenso valor de tradiciones afrocolombianas, de aprender de las construcciones comunitarias en el campo y de corresponder a ese sentimiento de desarraigo que conscientemente o no, habita en nuestros cuerpos. Esta sensación se relaciona con procesos de desterritorialización que han sido implantado en la diáspora africana, con las diferentes maneras en que nuestras

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

92

familias y nosotros hemos sido desplazados, se vincula con el desarraigo que promueve el racismo sistemático que se refleja en decisiones estatales y también con el desarraigo que suscita la ciudad de Medellín a través de sistemas excluyentes escondidos en la «cultura paisa».

«Esta obra ha permitido que mi vida sea diferente con unos cuestionamientos de cómo puedo ver la realidad de mis vivencias como hombre afro en la ciudad» Yesid Quejada

2. Narrativa

La obra Labranza de amaneceres está creada sobre una narrativa escénica que propone como «tiempo dramático» (Stranger, 2011), el transcurso de un día, desde el amanecer, hasta el anochecer. La narrativa busca relatar cronológicamente un día en el campo, que inicia en el amanecer yendo a lavar a río y a hacer el laboreo. El río es el «espacio dramático» (Stranger, 2011) de la obra, desde allí se propone la transformación de estas acciones a través de cargas simbólicas donde por ejemplo en el río se lavan las penas, se manifiestan inconformidades, se ríe, se llora, se conversa, se canta, se baila, se reclama, se reúne y se festeja.

Esta narrativa busca relatar desde una cotidianidad afro campesina unas formas de re.existencia, así es que se indaga por diferentes situaciones que suceden en el río, ya que en medio de la acción escénica de trabajar también surgen conversaciones entre amigas, enojos o tristezas manifestadas en la relación con el agua o las formas de lavar, pasan personas por el río, surgen sensaciones o emociones, incluso aparecen recuerdos. Este relato está dividido en un principio, por las labores realizadas por las mujeres lavanderas y, por otro lado, el trabajo del hombre en el campo, sin embargo, en el atardecer se genera un encuentro donde todos lavan y trabajan la tierra, en comunidad. Es así también que luego del trabajo cae la noche donde se hace un encuentro para festejar, dando valor a estas construcciones comunitarias en las que la fiesta, el canto y el baile hacen parte de las maneras que comunidades afro encuentran para su re.existencia.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

93

«Se representa en esta obra nuestra tradición ancestral, lo que nuestros padres y abuelos nos enseñaron a hacer para «ganarnos la vida», son esas labores cotidianas de un pueblo afro. Precisamente busco decir que estamos presentes en la construcción de un mejor país, que nuestras tradiciones son tan importantes como cualquier otra y deben ser respetadas». (Davinson Palacios.2019)

La danza Afrocontemporánea es la herramienta con la que se representa el laboreo, las prácticas de las lavanderas y el festejo; pero también es la herramienta con la que se fragmenta la acción de lavar para gritar, reclamar, conversar, denunciar y festejar. La danza Afrocontemporánea es la herramienta que usamos para nutrir una narrativa que se expone en dos planos: el plano de la acción escénica y un segundo plano etéreo de los recuerdos y las emociones. En este último la danza deja salir aún más a flote las influencias de danzas tradicionales afrocolombianas como por ejemplo el Bullerengue y el Currulao.

Lo que la danza Afrocontemporánea narra en la obra Labranza de amaneceres corresponden a diferentes senti-Pensares que buscan generar relatos propios y formas de narrar, que no obedezcan a ideales de la Colonialidad que desprestigian las elaboraciones que no provienen de la mirada Blanca. La danza Afrocontemporánea desde su surgimiento, es una manera en que el pueblo africano y su diáspora se reconoce y se expresa ante el mundo para autorepresentarse y autodeterminarse, para dignificar propias creaciones y para hablar de sí mismo desde lenguajes propios, por eso reconoce el valor de la tradición sin negar las condiciones que trae consigo habitar la contemporaneidad: legados culturales cargados de historia y un presente con condiciones específicas para vivir.

«Cómo dicen por ahí quien no conoce la historia está condenada a repetirla [...] y en eso me ha impactado la danza Afrocontemporánea, al conocerla ha logrado en mí una transformación de adentro hacia fuera, un despertar, conocer mis raíces, y descubrir lo que yo soy como mujer negra desde este lado del mundo, pero también me ha aportado que en la parte profesional debo aspirar a todo lo que quiera, pero siempre en grande y con un conocimiento no individual sino también como un reflejo de lo colectivo». (Liliana Hurtado.2019)

Como se dijo en el capítulo anterior es muy importante que en la elaboración de las Manifestaciones Escénicas Decoloniales exista una conciencia del propio lugar de enunciación, para así reconocer heridas coloniales que impulsan esa necesidad expresiva. La necesidad de narrar la cotidianidad de un pueblo afro en Colombia es importante, ya que estando en un contexto tan racista, somos invadidos de representaciones que obedecen a cánones culturales que obedecen ideales de la Colonialidad.

Generar narrativas que surjan de la escucha de nuestros cuerpos, del sentimiento de desarraigo, de incomodidad, de extranjería, de preguntas por historias propias, de familia, historias ancestrales crean un camino en el que el cuerpo geopolíticamente localizado busca expresarse, hace que se gesten danzas propias y colectivas; esto fue lo que sucedió en la decisión creativa que responde a la pregunta ¿que busca narrar la obra?

3. Cuerpos

La expresión corporal que busca la obra es una mezcla entre cuerpos formados técnicamente en danza Afrocontemporánea y cuerpos particulares cargados de experiencias de vida que se reflejan en las diversas corporalidades; en este caso, en el proceso de creación se pudo evidenciar las potencialidades de cada quien para ponerlas en pro de la creación, es así como desde la dirección se crean caminos que permiten exploraciones corporales que revelan conocimientos en danzas tradicionales afrocolombianas y/o cualidades expresivas específicas.

«La danza afro contemporánea me ha enseñado a ser disciplinada y exigente conmigo como bailarina, ha transformado mi carácter, me ha hecho más fuerte como mujer y sobre todo consecuente y clara con lo que quiero decir en el escenario. Recuerdo que el primer día de clase con la maestra Yndira acababa de renunciar a un trabajo en un restaurante y ese día mi vida cambio, no hemos dejado de bailar desde esa vez.» (Raitzza.2019)

La indagación corporal como factor principal en la creación de este conocimiento que es danzado, permite el nacimiento de un proceso de autorreconocimiento que ha sido

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

95

fundamental para la creación de esta obra y para el trabajo de la compañía en general. Es importante entonces reconocer que esta creación trabaja conscientemente para la reivindicación del cuerpo como productor de conocimiento, sin obedecer ciegamente las imposiciones en que la racionalidad occidental dota de inferioridad las producciones que no corresponden a ella.

Teniendo en cuenta que el cuerpo es el que recibe directamente la violencia de la Colonialidad, es inevitable que los cuerpos expresen por sí solos sobre sus vidas, pero si además de ello se crea un proceso de autorreconocimiento, creación y reflexión cada vez seremos más conscientes de nuestras intenciones expresivas y comunicativas para la escena.

«Esta técnica en lo personal me ha permitido desarrollar la habilidad de confiar más en lo que soy, puedo dar y estoy en la capacidad de aprender, también a ver la vida de una perspectiva diferente como hombre afro» (Yesid Quejada.2019)

En Labranza de amaneceres se busca crear un espacio de reclamo por medio de la danza, ya que siendo cuerpos racializados y violentados de diferentes maneras, se exponen en un escenario no solo desobedeciendo las ideas de inferioridad con las que la Colonialidad dotó a creaciones artísticas provenientes de comunidades afro en nombre del folklore, sino también desobedeciendo esa forma en que la mirada Blanca se alimenta de nuestras creaciones a través de la exotización de nuestros cuerpos. En Labranza de amaneceres los cuerpos no son expuestos en taparrabos como tal vez algunos espectadores están acostumbrados; se presentan cuerpos que reconocer su capacidad de generar lenguajes propios, de hablar de sí mismos, de preguntarse por sus propias realidades, de reconocer su carga histórica y Senti.pensar el presente a través de la danza.

La danza Afrocontemporánea de esta obra ha promovido en quienes participamos en ella aprendizajes que no solo se expresan a través del movimiento, sino que también se reflejan en sus necesidades expresivas y en la vida cotidiana en general.

«Los aportes son diversos y significativos, sin embargo, hay que resaltar la capacidad creativa, el pensamiento crítico, el trabajo en equipo y la disciplina los cuales han sido pilares

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

96

fundamentales para mi desarrollo personal y profesional, me ha dado herramientas para consolidar muchos proyectos. Creo que ha sido un lugar que me ha permitido crecer y crear herramientas que me permiten generar un impacto en mi contexto diario, en mi forma de cómo veo el mundo y como actuó ante muchos acontecimientos» (Katherin Moreno.2019)

En el primer capítulo se mencionó como grandes heridas en este territorio nacional se han implementado a través de la guerra, esta también ha sido una herramienta fundamental con la que opera el racismo sistemático que se vive en Colombia. En este contexto se puede ver como cuerpos racializados y empobrecidos reciben el impacto directo de conflictos de violencia armada campesina y urbana, es por ello que dignificar cuerpos que bailan, es también una forma de desobediencia.

Una de las heridas coloniales que interactúan con la danza Afrocontemporánea de la obra Labranza de amaneceres se manifiesta en la necesidad vital de desobedecer ideales que limitan las expresiones de cuerpos afro con base en prejuicios racistas. Germain Acogni dice: «La danza contemporánea es la libertad y la forma de demostrar nuestra independencia⁸⁴».

Análisis de la danza Afrocontemporánea de la obra en relación a la desobediencia epistémica

En el análisis anterior se habló de algunas maneras en que heridas coloniales impulsan la forma en que la danza Afrocontemporánea se expresa en la narrativa, la temática y los cuerpos de la obra Labranza de amaneceres, es preciso entonces sintetizar aquí algunas de estas consideraciones explicando por qué se propone la danza Afrocontemporánea en la obra como Manifestación Escénica Decolonial. Como ya se reflexionó sobre la forma en que esta danza surge de heridas coloniales, ahora es procedente continuar con un análisis de como esta danza promueve la desobediencia epistémica:

⁸⁴ Recuperado de: <https://www.wiriko.org/tag/germaine-acogny/>. 22 de febrero 2019.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

97

El reconocimiento de heridas coloniales que se preguntan por el territorio, por la negación sistemática de ciertos paisajes, de ciertas historias y por como los prejuicios que recaen en nuestros cuerpos han hecho eco en nuestras vidas, han encontrado correspondencia en esta obra; ya que busca desobedecer ideas derivadas de la sobrevaloración de algunas expresiones artísticas que se acercan más a cánones eurocéntricos, desobedecer la deslegitimación de creaciones elaboradas desde senti-pensares afro y desobedecer la idea que pretende relegar estas manifestaciones al pasado.

Es indispensable para los proyectos decoloniales generar narrativas propias, donde nosotros decidimos conscientemente sobre qué queremos hablar y cómo queremos autonarrarnos, esto se enfrenta a formas de exclusión que se apoyan en representaciones otrificadoras y ratifican la exterioridad epistémica que fue implantada desde la colonia. Es por esto que las creaciones en las que nos autorepresentamos y autodeterminarnos desobedecen las mentiras que genera la matriz colonial para relegar la afrodescendencia a ocupar el puesto de «lo otro».

Continuando con esta reflexión cabe anotar como la obra propone una realidad que surge de la escucha de nuestros cuerpos proponiendo lenguajes que no permiten su exotización. Desobedeciendo la mirada blanca que percibe «lo afro» como un único relato (exotizado, victimizado, desprestigiado o empobrecido).

Dadas estas condiciones, se puede afirmar que todas estas intenciones expresadas en el acontecer escénico se extienden a través de la mirada del espectador, proponiéndole una reflexión y alternativa que busca desestimar mentiras que se han reforzado a través de la normalización de maquinarias racistas; mentiras que avalan las heridas coloniales en cuerpos racializados que conviven de diferentes maneras con la matriz colonial, pero que al mismo tiempo no paran de bailar.

Así es que se presenta la danza afro contemporánea en la obra Labranza de amaneceres como una Manifestación Escénica Decolonial, sin embargo, vale la pena tener

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

98

presente que esta es apenas una semilla en el incommensurable campo que son los proyectos decoloniales. Por ello es necesario expandir estas necesidades más allá del espacio escénico para osadamente colectivizarnos e incidir de múltiples maneras encontrando cada vez más formas de dignificar nuestra vida, resignificar nuestras heridas y re.existir.

Conclusiones

A partir del rastreo bibliográfico empleado en el primer capítulo se puede afirmar que cuestionamientos sobre la herida colonial y la Colonialidad son propulsores inherentes de reflexiones Decoloniales ya que la primera es la que demanda su urgencia y la segunda es a lo que los intereses decoloniales se proponen atacar. Es pertinente también mencionar que uno de los hallazgos más importantes obtenido en este capítulo es el aliento propositivo y creativo de esperanza que existe en los caminos guiados por senti.pensares Decoloniales.

Por otro lado, se concluye que el arte es potencialmente una vía para promulgar urgencias decoloniales o por el contrario para engendrar violencias que obedecen a intereses de la matriz colonial. Desde allí se puede decir que la oportunidad que tiene el teatro en proyectos decoloniales es el de promover la desobediencia epistémica, ya que para ir más allá en la ejecución de proyectos decoloniales, es necesario cultivar desde múltiples terrenos prácticas socioculturales, económicas y políticas que luchen por combatir ferozmente la matriz colonial desde el lugar geohistórico donde surgen.

En cuanto a las indagaciones realizadas en el segundo capítulo, se puede concluir que la reflexión en la que el cuerpo es receptor directo de todas las violencias que la matriz colonial ejecuta, es un aspecto fundamental para la conceptualización de la herida colonial; también se puede afirmar que la idea de separación del cuerpo-razón y la pretensión de desvincular el cuerpo del territorio son herramientas útiles para el ejercicio de opresión del proyecto de Colonialidad. De aquí la importancia de explorar la condición del cuerpo como constante creador de conocimientos, ya que este hallazgo cataliza búsquedas epistémicas que corresponden a localidades propias, y que reconocen que las prácticas basadas en la negación del cuerpo son herramientas de dominación.

Otro aspecto hallado en este capítulo es la importancia de generar nuevas estrategias que generen brechas en las limitaciones de las formas académicas, es así que este trabajo plantea como herramienta de investigación indagar acerca de la condición de in.Definición de categorías particulares, ya que esto genera distintos contenidos para construcciones

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

100

teóricas. Derivado de allí surge una propuesta en la que el lenguaje poético escrito es una estrategia de autodeterminación y una manifestación de realidades corporales.

Como consecuencia del breve rastreo histórico de la danza Afrocontemporánea realizado en el tercer capítulo, se llega a la conclusión que: es más que una técnica de danza, ya que contiene en sí misma un contenido ideológico que pelea por la dignificación de conocimientos, creaciones y realidades provenientes de paisajes afro, que desde su concepción en la escuela Mudra, la danza Afrocontemporánea ya contenía intereses decoloniales debido a que surge como consecuencia de la exterioridad epistémica que intentó negar a África la posibilidad de ser actual y que además esta danza ofrece una mirada del movimiento que aporta a la construcción de múltiples narrativas afro, al mismo tiempo que desmiente la idea en que «lo afro» hace referencia a un único relato.

Esta investigación reitera: que hablar de la compañía Wangari genera un aporte al fortalecimiento de su labor cultural, ya que esta se enriquece a través de reflexiones teóricas; que compartir experiencias de la obra Labranza de amaneceres genera alternativas de dialogo con un campo artístico y académico que necesita ser nutrido por ópticas artísticas provenientes de múltiples localidades; reitera también que hace falta el reconocimiento académico a voces derivadas de diversos paisajes, ya que en los rastreos bibliográficos se puede sentir menor divulgación, por ejemplo, de voces afro femeninas. Por esto es indispensable buscar la creación y divulgación de contenidos que desde el espacio académico abran puertas para deconstruir estructuras excluyentes y también para incidir directamente en las formas en que vivimos.

Se llega a la conclusión que la danza Afrocontemporánea en la obra Labranza de amaneceres es una Manifestación Escénica Decolonial, ya que surge de heridas coloniales que tienen que ver con diferentes formas de deslegitimación epistémica y desterritorialización de pueblos afro, y que, al proyectarse desde el espacio escénico, promueve la desobediencia epistémica al contradecir formas de representación que

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari»

101

desprestigian y exótizan los cuerpos afro. Es importante también mencionar que se detecta en la creación de dichas manifestaciones procesos reflexivos de autorepresentación y autodeterminación que encuentran narrativas corporales para reclamar el valor de su propia existencia, reconociendo así, el vínculo que existe entre el lugar de enunciación y diversas realidades colectivas.

Este trabajo hace un aporte al campo académico-teatral a través de reflexiones que vinculan teóricamente creaciones escénicas con intereses decoloniales, sin embargo, más que eso, lo que esta investigación vislumbra es la urgencia de indagar y reproducir sentí.pensares que pugnen por la vida digna y la autoafirmación desde distintos espacios, ya que la verdadera tarea es trascender el papel y el escenario y llevar un impulso de esperanza y combate ¡pa´ fuera, pa´ la calle!

Bibliografía

- Albán Achinte, A. (2013). Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. En C. Walsh, *Capítulo 13, PEDAGOGÍAS DE LA REEXISTENCIA, Artistas indígenas y afrocolombianos*. (págs. 443-468). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands, la frontera: The new mestiza*. Madrid, España: Capitan Swing, Libros.
- Cabezas, D. (s.f.). *Sueños escritos de viaje*. Edición independiente.
- Carballo, F., & Mignolo, W. (2014). *Una concepción descolonial del mundo: Conversaciones de Francisco Carballo con Walter Dignolo*. Buenos Aires, Argentina.: Ediciones del Signo.
- Diop, C. A. (2012). *Naciones negras y cultura. De la antigüedad negroegipcia a los problemas culturales del África negra de hoy*. (A. Roca, Trad.) Barcelona, España: Ediciones Ballaterra, Sl.
- Dubatti, J. (6 de marzo de 2013). Filosofía del Teatro y Teoría del Teatro. *Facultad de Filosofía y letras. UBA, 1857-1862*. Obtenido de eventosacademicos.filo.uba.ar
- Esquivel, C. (2010). *Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional*. Universidad Autónoma de Barcelona., Filología Catalana. Barcelona.: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la tierra*. (M. Taldea, Ed.) s.l: Fondo de Cultura Económica. Recuperado el 28 de enero de 2019, de http://www.academia.edu/download/39021809/1-grupo_gral-fanon_capitulo_violencia_Fanon_los_condenados_de_la_tierra_cap1.pdf.
- Freire, P. (1968). *Pedagogía del oprimido*. (2°. nuevo formato. ed.). (J. Mellado, Trad.) México.D.F., México: Siglo XXI Editores S.A. de C.V. doi:ISBN 968-23-2589-7
- Gómez, P. P. (2011). Bioestética: estética de la naturaleza o naturaleza de la estética. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte.*, 5(6), 32-44. Recuperado el marzo6 de 2019, de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/2906>
- González Cajiao, F. (1975). Experimento teatral en Colombia: El teatro identificador. *Latin American Theatre Review*, 63-69.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

103

- Guerrero Arias, P. (2010). Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). *Calle 14, revista de investigación en el camppo del arte.*, 80-95. Recuperado el 12 de marzo de 2019, de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/issue/view/120>
- Lander, E. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En S. Castro Gómez, F. Coronil, E. Dussel, A. Escobar, E. Lander, F. López Segre, . . . A. Quijano, *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (1° ed., pág. 249). Buenos Aires, Argentina: Clacso.
- LLano Restrepo, A. (2008). *Candelaria Adentro*. Bogotá, Colombia: Sistemas y Computadores S.A. Obtenido de www.ellibrototal.com
- Maathai, W. (2007). *Con la cabeza bien alta*. Barcelona, España: Random House mondadori. S.A.
- Maestría estéticas latinoamericanas contemporáneas. (06 de mayo de 2016). Nuevas heridas coloniales. Presentación de María Eugenia Borsani y Pablo Quintero en diálogo con los asistentes. Avellaneda, Argentina. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=5s_UPh2puHw
- Márquez, F. (21 de diciembre de 2014). Discurso, permaneceremos. Colombia. Recuperado el 16 de febrero de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=WeZoPACOOVU>
- Maxwell, A., & Cordovez, C. (2016). *Danzasur, viaje por el continente de las maravillas* (Primera ed.). Santiago de Chile, Chile: Ediciones Contramaestre.
- Mejía Bedoya, M. (2016). *Forma y sentido en algunos textos teatrales de Enrique Buenaventura*. Universidad De Valencia., Filología Española. Valencia.: Universidad De Valencia.
- Mignolo, W. (2001). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. *Cosmópolis el transfondo de la modernidad.*, 39-49. Recuperado el 30 de enero de 2019, de www.macba.es
- Mignolo, W. (s.f de enero-junio de 2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa. Revista de humanidades. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca*.(8), 243-281. Recuperado el 13 de febrero de 2019, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600813>

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

104

- Mignolo, W. (2009). La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *CyE*(año 1.), 1-26. Obtenido de https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37313341/La_idea_de_AL._La_der_la_izquierda_y_la_opcion.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa_idea_de_America_Latina_la_derecha_la.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia Epistémica: Retórica de la Modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. (1ª ed., Vol. Colección Razón Política.). (J. Álvarez, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo. Obtenido de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=LIXFvPWJtW4C&oi=fnd&pg=PA9&dq=Desobediencia+Epist%C3%A9mica:+Ret%C3%B3rica+de+la+Modernidad,+l%C3%B3gica+de+la+colonialidad+y+y+gram%C3%A1tica+de+la+decolonialidad.&ots=M_8KR76Y8n&sig=qbbBvd35IVMbot4gXRhj_HZ0Zwc#
- Mignolo, W. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía*(Nº 74), 7 - 23. doi:ISSN 0798-1171
- ONIC. (16 de julio de 2013). *Organización Nacional Indígena Colombiana*. Recuperado el 30 de julio de 2018, de BOLIVIA: GENIAL discurso de Evo Morales sobre la verdadera deuda externa. Publicado el 7/14/13 • en el tema Bolivia • CONTRAINJERENCIA.: <https://www.onic.org.co/comunicados-internacionales/346-bolivia-genial-discurso-de-evo-morales-sobre-la-verdadera-deuda-externa-publicado-el-71413-e2-80-a2-en-el-tema-bolivia-e2-80-a2-contrainjerencia>
- Palacios, R., & Castillo, L. (2015). *Paso en la tierra. Formación creación. Danza Comunidad*. Bogotá. D.C. Colombia.: Mincultura.
- Pedraza, Z. (2010). Saber, cuerpo y escuela: el uso de los sentidos y la educación somática. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 44-57.
- Popov, M. D. (2018). Mary Mar. En G. Cuesta, & A. Ocampo, *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. (pág. 445). Bogotá. D.C. Colombia: Mincultura.

«La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra *Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*»

105

- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 11-20.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En A. Quijano, *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la* (págs. 286-327). Buenos Aires, Argentina.: Clacso.
- Ramírez, K. (s.f.). *AnDanzas*. Edición independiente.
- Revista virtual Semana. (2016). La fascinante historia de por qué el norte queda hacia arriba en los mapas. *Semana.*, N/A. Recuperado el noviembre 20 de 2018, de <https://www.semana.com/confidenciales/articulo/la-app-para-reconocer-a-las-mujeres-en-la-historia/622321>
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México. D.F. México: Fondo de cultura económica.
- Vetö, S. (2011). Prácticas genocidas en la dictadura chilena. *Lecturas*, 0-25.
- Zapata Olivella, M. (1975). Proyecto para desarrollar un 'Teatro Popular Identificador'. *Latin American Theatre Review*, 55-62.
- Zapata Olivella, M. (1997). *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá, Colombia.: Altamir Ediciones.