

HACIENDO DE LOS CUERPOS PRUDENTES FORMAS DE RESISTIR: MIEDO Y VIOLENCIA EN COLOMBIA. MOVIMIENTOS A PARTIR DE PROCESOS EN ARTES ESCÉNICAS

Ana Maria Noguera Duran¹
Luis Henrique Sacchi dos Santos²
Alejandra Catañeda³

Resumen: Este texto se construye a partir de la articulación entre los estudios culturales en educación, las artes escénicas y los estudios del cuerpo, problematizando cómo se configuran/constituyen los cuerpos de las personas que viven y habitan en contextos de violencia y guerra en Colombia. Todos estos elementos surgen del análisis del trabajo de campo sobre procesos formativos en teatro como parte de proyectos de organizaciones no gubernamentales realizado en el 2010 en San Vicente del Caguán, zona de violencia en Colombia. Finalmente, problematiza y propone el concepto de Cuerpos Prudentes, asociando a la prudencia como una práctica corpóreo/cultural que se configura como una estrategia de resistencia y sobrevivencia en el ámbito del conflicto armado.

Palabras clave: Cuerpo; Educación; Artes escénicas; Estudios culturales; Prudencia.

Fazendo dos corpos prudentes formas de resistir: medo e violência na Colômbia. Movimentos de processos em artes de execução

Resumo: Este texto é construído a partir da articulação entre os estudos culturais em educação, artes cênicas e estudos do corpo, problematizando como se configuram/se constituem os corpos das pessoas que vivem e habitam contextos de violência e guerra na Colômbia. Todos esses elementos emergem da análise do trabalho de campo sobre processos de formação em teatro como parte de projetos de organizações não governamentais realizados em 2010 em San Vicente del Caguán, zona de violência na Colômbia. Por fim, problematiza e propõe o conceito de Corpos Prudentes, associando a prudência como prática corporal / cultural que se configura como estratégia de resistência e sobrevivência no campo do conflito armado.

Palavras-chave: Corpo; Educação; Artes cênicas; Estudos culturais; Prudência.

¹ Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul (amarianogueraduran@gmail.com)

² Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul (luisshs2009@gmail.com)

³ Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul (alelvcp@gmail.com)

Creating forms of resistance from prudence bodies: fear and violence in Colombia. Movements from processes in performing arts

Abstract: This text discusses how the bodies of people who live and are surrounded by contexts of violence and war in Colombia are configured/constituted. The study is constructed by joining cultural studies of the body, education and performing arts. All these elements arise from the analysis of the field work on training processes in theater as part of projects developed by non-governmental organizations in 2010 in San Vicente del Caguán, a zone of violence in Colombia. The study discusses and proposes the concept of Prudent Bodies, which associates prudence as a corporeal / cultural practice that is setup as a strategy of resistance and survival in the armed conflict contexts.

Keywords: Body; Education; Performing arts; Cultural studies; Prudence

NOCIONES PARA COMENZAR

Este texto presenta cómo, a partir de experiencias en procesos formativos en artes escénicas en articulación con los estudios culturales en la educación, se llega a problematizar cómo se configuran los cuerpos de las personas que viven en escenarios de guerra y conflicto armado en Colombia. Para adentrarnos a estos análisis, se inicia con un recuento general de las circunstancias y contexto en el que enmarca estas experiencias, para luego entrar a analizar el concepto exploratorio de *cuerpos prudentes*, aproximación para tensionar como las marcas de una cultura de guerra y violencia social se inscriben y registran en los cuerpos de quienes la han vivenciado.

Colombia históricamente ha sido un país inmerso en un contexto de conflicto interno y de guerra, una guerra que si bien se le atribuyen más de siete décadas. Infelizmente, la sucesión de hechos violentos que la han caracterizado históricamente nos lleva a pensar que tal vez la historia de Colombia no surgió dentro de la violencia, sino que, por el contrario, la construcción de imaginarios colectivos ha llevado a que muchos colombianos afirmen sentir la violencia como parte inherente se su historia y su naturaleza (MOLANO, 2015). Referirse al contexto de conflicto interno de guerra en Colombia es un asunto complejo. Esto se debe no solo por su carácter prolongado y por los diversos motivos y razones que la asisten, sino también por la participación cambiante de múltiples actores legales e ilegales, por su extensión geográfica y por las particularidades que asume en cada región del campo y en las ciudades, así como por su implicación con las otras violencias que azotan al país (GMH, 2013).

La ausencia del Estado en varias regiones de Colombia ha contribuido para que, tanto el narcotráfico como grupos armados ilegales tomen el control. Entre

estos grupos se encuentran las guerrillas, el paramilitarismo, y las bandas criminales de extrema derecha denominadas como “Bacrim”. Estos grupos buscan tanto espacios regionales con fines estratégicos territoriales, así como el manejo de los recursos que brindan las zonas. Las consecuencias que han traído consigo el conflicto armado son devastadoras y han afectado principalmente a las personas que viven en las zonas rurales como son los casos de la población indígena, afrodescendiente, y campesina principalmente. Estas poblaciones además de vivir una enorme desigualdad social han padecido en carne propia los impactos de la guerra, que se materializan en un sin número de personas asesinadas, masacres, persecuciones políticas, secuestros, desapariciones entre otras tantas violaciones a los derechos humanos que suceden en estos escenarios de guerra.

Inmersos en este contexto, situamos las vivencias de las que nos hemos valido para pensar y problematizar cómo en el cuerpo se inscribe, marca y registra la experiencia de la guerra, cuestiones que proponemos ser analizadas a partir de experiencias en procesos formativos de artes escénicas. Es importante destacar que esas vivencias ocurrieron sin ningún fin “investigativo” para ese entonces. Dieron lugar en el 2010, en el marco de un proyecto de educación no formal en artes escénicas denominado “El cuerpo humano como punto de encuentro y desencuentro de la vida social”, realizado en San Vicente del Caguán, departamento de Caquetá, Colombia. Experiencias que, con la opacidad del tiempo y del distanciamiento tiempo/espacial, servirán como insumo y material de análisis de una investigación que se consolidó como tesis de maestría.

Estas experiencias toman lugar en San Vicente del Caguán, zona que se ha caracterizado históricamente por sus enfrentamientos bélicos entre los diferentes grupos armados: guerrillas, paramilitares, y Ejército Nacional principalmente. Una de las razones para ser un territorio en disputa es su localización geográfica, ya que se ubica en la zona limítrofe entre la región amazónica y los llanos orientales. Aunque su riqueza en fauna, flora, suelos, aguas y minerales es muy grande, hace que sea un territorio poco poblado, de tal manera que al ser una región relativamente inhóspita ha servido de incentivo para la incursión de los distintos grupos armados. Adicional, con la ausencia y abandono del Estado, la región se ha configurado como una de las más violentas del país.

La ausencia del Estado y la debilidad de sus instituciones han llevado a que la región cuente con precarias condiciones económicas, lo que genera a que el impacto violento y peligro para la sociedad civil sea mucho más alto. La región

fue designada como zona roja o zona de guerra, denominación que se da a las zonas en las que los actores armados desarrollan acciones hostiles de varios tipos (GMH, 2013). Durante la construcción de los procesos de paz adelantados con la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) entre los años 1999 al 2002, San Vicente del Caguán fue el epicentro de las negociaciones para el cese del conflicto armado entre el gobierno y este grupo guerrillero, conocido como “los diálogos de paz en el Caguán”. Durante este periodo, se convirtió en una zona desmilitarizada o más conocida como zona de despeje. Sin embargo, los diálogos fallaron al no concretarse la negociación. Una de las razones fue que “ambos actores despliegan simultáneamente una lógica política y una lógica militar como una forma de hacer la guerra en medio de la paz. La combinación de esta doble lógica produjo como resultado que el conflicto armado alcanzará la mayor intensidad y escala de la historia colombiana” (GMH, 2013, p. 20).

El resultado de esta fallida negociación fue el surgimiento de otro capítulo de violencia en la zona. Los gobiernos siguientes, al no compartir la misma posición de abrir espacio de dialogo con los actores armados, llevó a propagar el combate entre el ejército militar y las milicias armadas ilegales, acrecentando la violencia y la persecución civil. Consecuencia que trajo para la población el restringir las actividades de encuentro, frecuentar pocos lugares de reunión social, participar de reuniones de juntas de acción comunal, fiestas, eventos sociales, limitándose a compartir espacios como el de la misa de los domingos (GMH, 2013).

Bajo este contexto se llevó a cabo el proyecto “El cuerpo humano como punto de encuentro y desencuentro de la vida social”, organizado por el Círculo de Lectores Infantil y Juvenil de San Vicente del Caguán. Dicho proyecto buscaba, a partir de las artes escénicas, una apuesta colectiva para continuar con la misión que los fundamenta como organización, en la búsqueda y aprendizaje de caminos alternativos para la transformación de una “cultura de guerra y violencia” por una “cultura de paz”. Esta iniciativa tenía como finalidad posibilitar, a partir de las artes escénicas, experiencias de creación artística que, además de potenciar las habilidades expresivas de los participantes, pudiera ofrecer también espacios alternativos de encuentro, diferentes a los cotidianos como la escuela. Así, poder mediar aquellas vivencias que los jóvenes de la región habían experimentado a partir del conflicto armado. En pocas palabras, se buscaba que “los jóvenes no salieran a empuñar un fusil”, expresión acuñada para

los niños que abandonan su infancia para entrar en las filas de los ejércitos de combate.

El proceso se realizó inicialmente con jóvenes de la región que cursaban los dos últimos años de su formación escolar. Con estos grupos se consolidaron dos encuentros semanales de aproximadamente tres horas cada encuentro, durante casi dos meses. Adicional a esto, de una manera más informal, se constituyó un grupo alterno a estas jornadas que se reunía en las noches tres veces por semana en una sala comunal de un seminario pastoral. Este último grupo fue integrado por personas de diferentes edades entre los siete y los sesenta años, quienes llegaron gracias a las convocatorias lanzadas con la premisa de querer aprender de las artes escénicas.

Reconociendo la heterogeneidad de los grupos, las posibilidades y limitaciones de tiempo y de acción, las clases de artes escénicas se constituyeron como espacios de encuentro, talleres y oficinas en las que nos interesaba aproximarnos a partir del juego, del encuentro y reconocimiento de sí mismo, de los otros, del espacio presente que habitamos y compartimos. De esta manera dimos centralidad a la exploración de distintas prácticas corporales, considerando estas como elementos sustanciales a la aproximación y comprensión de los lenguajes de las artes escénicas y como otras formas de espacios creativos de encuentro en los que se construyen otros repertorios, narrativas y formas de expresividad mediados no siempre por el uso de la palabra.

De ese modo, nos propusimos crear indagaciones en las que, a partir de la experiencia escénica, diéramos centralidad a la indagación del propio cuerpo humano como elemento fundamental de la acción del teatro, así como en la materialización de la vida misma, comprendiendo que “a través del cuerpo se manifiesta cualquier acción humana” (BOAL, 1980). Siguiendo a Augusto Boal

podríamos pensar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano “por eso para que se pueda dominar los medios de producción teatral, se debe primeramente conocer el propio cuerpo, para después tornarlo así más expresivo” (BOAL, 1980, p. 131).

Bajo estas pautas, el juego y la metáfora del cuerpo en acción tomaron un papel sustancial. El juego, con sus innúmeras posibilidades, nos permitió explorar el cuerpo en acción, en pausa, en silencios, jugando, narrando, improvisando y performando. Reconociendo la experiencia del juego y la performatividad como

actos de restauración de la realidad creando otros acuerdos en ocasiones paralelos a las reglas cotidianas, y que pueden ser parodiadas y hasta subvertidas (CAÓN, 2015).

Nos valimos de la improvisación teatral, sobre todo en un primer momento, partiendo de pautas simples que transitan con facilidad entre la ficción y la realidad proponiendo crear otras aproximaciones espontaneas entre el juego y la representación. Además, de acercar (en especial para la profesora/extranjera) y conocer algunas referencias corporales, dialécticas, musicales, en sí corpóreo/culturales del territorio y la comunidad.

A partir de nociones básicas sobre entrenamiento del actor, teniendo como referencia a Eugenio Barba (1998) Grotowski (1987), trabajamos en la indagación de la presencia física en escena, del cuerpo del actor, de sus posibilidades rítmicas, espaciales, corporales. Indagaciones, ejercicios de espejos, de ojos que se reconocen en otros ojos. En ocasiones reconocer un simple ejercicio de mirarse a los ojos despertaba en los participantes otras reacciones inspiradas, lagrimas, el “no quiero hacerlo”, “no quiero que vean a los ojos”. En ese sentido, el proceso buscó crear un ambiente acogedor en el que los participantes pudieran sentirse en confianza, así como el juego también fue fundamental para ello. Así mismo, la danza ritual del teatro cumplió un papel importante, puesto que durante las construcciones de las performances surgieron representaciones asociadas con la muerte, el duelo y, las múltiples y crueles formas que la violencia se manifiesta en estos contextos. Por tanto, valiéndonos del espacio liminal que brinda el teatro, se dio lugar a espacios de la elaboración de las pérdidas y el duelo colectivo.

SOBRE RECONSTRUIR EL PASADO Y CREAR UN ARCHIVO

Trasladarse al territorio, aproximarse a un lugar en el que la palabra guerra es más que el marco de un contexto que lo compone y lo encarna, generó en la profesora de artes escénicas una irrupción en todo lo poco que antes había aprendido sobre la palabra guerra. Esto la llevó a transformar y comprender las implicaciones que traía vivir dentro de un contexto de violencia y conflicto armado, algo así como lo han recreado los cronistas colombianos en sus relatos cuando hacen referencia a la vida “selva adentro” en Colombia.

Con el paso del tiempo y la distancia, lejos del territorio, esta experiencia fue interpretada por la profesora de teatro como una *experiencia-límite*, usando el concepto empleado por Foucault (1978) en una entrevista como “una experiencia que nos arranca de nosotros mismos y nos deja diferentes de aquello

que éramos antes” (O’LEARY, 2008, p. 6). Esta experiencia arrancó y transformó las concepciones que se tenían sobre el conflicto armado, el teatro, la precarización de la vida en contextos de guerra, el derecho de ser la vida vivida y no apenas sobrevivida. Esta experiencia la llevó, años después, a tornarse investigadora sobre esas formas en que la guerra se configura en el cuerpo y la responsabilidad ético/política de pensar estas cuestiones a partir de la articulación entre en el campo de la educación y de las artes. Que a pesar de que ha pasado algo más de una década, cuestiones como la violencia social y el conflicto armado continúa replicándose de manera sistemática no solo en Colombia sino el resto de Latinoamérica, lo que hace que están cuestiones, aun merezcan ser compartidas, analizadas y constantemente pensadas.

Comprendiendo esta experiencia como material empírico de análisis, la ruta metodológica continuó con la elaboración y sistematización de las experiencias vividas durante el proceso a partir de viejos diarios de campo, fotografías, videos y otros registros tomados durante la ejecución del proyecto. Así, se construyó un archivo (memorias y narrativas) que permitió re-elaborar y comprender dicha *experiencia-límite*. Es sustancial registrar los riesgos asumidos en el intento de reconstruir la experiencia dada la distancia espacio/temporal y que como lo sugiere Larrosa (2015), narrar la experiencia contiene una fuerte imposibilidad de objetivación y de universalización, porque esta será siempre opaca, confusa y desordenada.

Por otro lado, para articular las reflexiones corporales de la experiencia junto al proceso de sistematización, se realizó una revisión documental relacionada con el cuerpo, el arte, y la violencia a partir de los informes del Centro de Memoria Histórica de Colombia (CHN, 2010/2013). Estos informes son una fuente conceptual y vivencial importante, ya que cuentan con el trabajo de diversos investigadores del conflicto armado interno colombiano, así como de las diversas narrativas de actores que vivieron experiencias de violencia de manera directa. Así cuenta con diversas perspectivas narrativas para la reconstrucción de la memoria histórica del país.

En la composición de las narrativas, focalizamos distintas dimensiones temporales de la experiencia, la inmanencia del cuerpo presente, la memoria sobre el pasado y la proyección creativa de otros futuros posibles. Se observó cómo durante los encuentros se manifestaron constantemente diversos relatos que estaban asociados con sus experiencias en medio del conflicto armado en territorio rural. Nos alertó comprender que estos discursos conseguían tener una

mayor libertad, cuando ellos no eran propiamente mediados por la palabra. También se observó algo que percibimos como una cierta “vigilancia” entre los mismos participantes, sobre todo frente a temas específicos de la historia de violencia de la región y de los grupos armados.

Bajo estos preceptos de análisis de la experiencia, reconocimos expresiones que se repetían en la palabra, en el gesto, en las prácticas corpóreo/culturales como posturas, representaciones de silencios, movimientos de defensa, constante cuidado de la espalda, y repetición de expresiones que nos alertaban constantemente como el “sea prudente”. Reflexionar sobre esto, puso en cuestión, preguntarnos sobre esas expresiones, gestos y movimientos que compartían ciertas características de prudencia que tanto nos alertó y que nos lleva a problematizar sobre como expresión caminos para reflexionar sobre ¿Cómo esas formas de vida se configuran en el cuerpo?, o mejor ¿cómo las personas que sufren las consecuencias de un proceso prolongado de conflicto armado manifiestan, por medio de su cuerpo, diferentes producciones corporales? ¿Cómo se producen prácticas de resistencia y sobrevivencia?

SOBRE EL SILENCIO Y OTROS REPERTORIOS

Luego de realizar la creación del archivo, se observó cómo el trabajo teatral fue orientado más a comprenderlo como un medio, en que la preocupación se dio más por el proceso de las aulas que por crear una presentación para un público externo. Esto también al comprender la posibilidad que brindaban estos espacios como lugares de encuentro creativo, de encuentro con el otro. En esa medida entendimos las prácticas escénicas como prácticas de sí, comprendiendo como el proceso creativo se configura como un medio en que las personas pueden encontrar otras formas de generar diferentes miradas de sí mismas, de su vida, de su historia, de su contexto, así como la posibilidad de volverlas a escribir por medio de diferentes lenguajes. En estas prácticas, no se trata de transformar al sujeto en aquello que él debe ser, más si en una búsqueda constante por la transformación de sí, un constante repensar el sí mismo en prácticas cotidianas y paulatinas (MARCELLO e BUENO FISCHER, 2014).

En el desarrollo del proceso observamos en repetidas ocasiones, cómo durante estas narrativas/performance, ocurría que sus cuerpos quedaban congelados, o quedaban en un silencio prolongado, momentos en los que de cierto modo se quebraban las escenas. Incluso, en más de una ocasión, al contar una historia quedaban paralizados con la llegada de un recuerdo doloroso. En

otras ocasiones, si se realizaban preguntas sobre la violencia y su contexto, ellos evadían la respuesta con un cambio de tema o simplemente hacían como que no escuchaban. Aunque las pautas eran guiadas más por las acciones físicas que por la palabra, se observó cómo en varias ocasiones, aquellas personas con historias muy cargadas de violencia terminaban emergiendo en las representaciones. Así ponemos en cuestión, que no se trataba de una ausencia de relatos o una forma de evasión de realidad, más si podría ser visto más un mecanismo de protección que el individuo empleaba frente a sí mismo y frente a la sociedad, y más en una sociedad inmersa en la guerra que se encuentra en constante estado de vigilancia. Conforme apunta Sylvie Fortin, menciona que “[...] nossas representações do corpo vêm dos discursos sociais dominantes ou alternativos [...] aos quais fomos expostos durante a vida” (FORTIN, 2011, p. 28). En ese sentido,

[...] valores e comportamentos são adquiridos e assimilados consciente e inconscientemente, sendo reproduzidos ou questionados quando o corpo se coloca como centro de encontros e processos, tais como ocorre nas práticas cênicas, área que, por sua natureza, implica a exposição corporal (BERSELLI e MEDEIROS PEREIRA, 2019, p. 131).

Si nuestros valores, prácticas corpóreo/culturales son adquiridos socialmente, podemos pensar que estas también son susceptibles de ser comprendidas como lenguajes y marcas de las cuales son posibles aprender, conversarlas, transformarlas. En este sentido el teatro cumple un papel sustancial dada su centralidad corporal en la que también nos permite explorar otras formas no mecanizadas y normalizadas entre el cuerpo/cultura.

Das (2016) plantea la violencia como fenómeno social que transforma la manera como se vive y se da sentido al mundo, como un proceso complejo de ordenamiento de la vida social y, por lo tanto, creadora de formas particulares de subjetividad y de cultura. En esa dirección, reflexionamos sobre cómo la violencia crea maneras particulares sobre los cuerpos, inscribiéndose en la corporalidad como forma y como práctica. La violencia, vista como fenómeno social, se manifiesta e imparte con crueldad de manera particular en zonas de guerra y conflicto. Sin embargo, marcas como el silencio, el terror y el miedo, se configuran como constantes en sociedades que han sufrido violencia como fenómeno (DAS, 2008). En ese sentido, el silencio va más allá del acto traumático y se constituye también como una de las formas de existencia en medio de la guerra (CANCIMANCE LÓPEZ, 2014; DAS, 2008; ORTEGA, 2008; CASTILLEJO, 2009).

Estas experiencias nos dicen que el silencio no es solo el producto de un hecho traumático, sino también una práctica, un valor de resistencia cotidiana a partir de la cual se despliegan una diversidad de acciones para sobrevivir a la violencia y construir un destino más allá que la guerra (CANCIMANCE LÓPEZ, 2014). De tal manera que el silencio opera dentro de estos contextos tanto como manifestación traumática como parte de una configuración de expresiones frente a desacuerdos y dolores causados para no exponer la fragilidad producto de la violencia. Exponerla implica poner en riesgo su vulnerabilidad frente a los otros, peligro potencial al que se pueden exponer sus vidas al hablar.

De acuerdo con Gonzalo Sánchez (2013), el silencio o los silencios pueden ser comprendidos como una práctica socialmente instaurada. Sin embargo, estos son esencialmente polisémicos, como una opción para procesar duelos, para proteger la vida, a sabiendas de los riesgos que conlleva la palabra (GMH, 2013). Castillejo (2009) plantea que el silencio se convierte en un artefacto histórico y cultural que representa a comunidades que han sido sometidas a opresión y violencia como en el caso del Apartheid, en Sudáfrica. Allí se identificó que el silencio estuvo ligado a tres aspectos característicos: la necesidad de dejar atrás el pasado, la intensidad del trauma, y la necesidad o la intención de ocultar divergencias políticas asociadas a factores ideológicos. Por lo tanto, plantea la necesidad de problematizar una serie de prácticas investigativas centrales en el proceso de construcción de saberes sobre lo traumático (CASTILLEJO, 2009). Así mismo, Cancimance (2014) expone que luego de la salida de grupos armados de los territorios, se den silencios organizados y se dé el retorno de las personas a sus vidas.

Das (2008) ha trabajado de manera profunda la violencia contra las mujeres en la India y las violaciones inscritas en sus cuerpos. Ella expone como el silencio es aprendido por las mujeres de manera cultural. Afirma que se aprende a guardar silencio, un lamento escondido, que les permite sobrellevar la vida, que las protege de la exposición y la vergüenza de la familia. Así, propone comprender estos silencios como prácticas aprendidas, y sobre todo como un conocimiento envenenado que, siguiendo su metáfora, como un veneno prorrogado dentro del cuerpo de las mujeres, arrojando ciertas dosis por dentro que con el tiempo destrozan sus vidas. Aprenden a habitar el mundo con ese veneno dentro y sin ningún tipo de gesto dramático: ¿cómo se aprende a habitar el mundo o habitarlo de nuevo por ejemplo en sutiles gestos de duelo? (DAS, 2006). Historias sobre el abuso y la violencia sexual de niñas y jóvenes fue reconocida dentro de los talleres por medio de su rigidez y ensimismamiento, su cuerpo hablaba de ello.

Expresar sentimientos o denunciarlos no era una opción porque el miedo a poner en riesgo su seguridad, la de su familia, incluso las implicaciones morales por parte de la comunidad (ser juzgadas o discriminadas socialmente) eran más mucho más fuertes. Fue así como el teatro se convirtió en puente para sacar ese “veneno” del que nos habla Veena Das.

Los talleres en artes escénicas permitieron reconocer esos silencios configurados como lenguaje, formas, movimientos, narrativas, y trauma. Los encuentros guiados por la práctica corporal abrieron otras conversaciones no mediadas por la palabra. De manera que se reconocieron diferentes tipos de acciones corporales asociados a sucesos, acciones, y vivencias extremadamente violentas en la mayoría de los casos. En la medida que tomaban confianza con el grupo, esas historias se transformaban gracias a la creación y la posibilidad de cambiar los finales, de recontar las historias, de compartir duelos, memorias y silencios.

Aprovechando el espacio liminal y corporal que brinda el teatro, ellos pudieron crear sus propias narrativas. Cada elemento representado en el cuerpo cobraba mayor fuerza para ser analizado: los movimientos y acciones repetidas, el silencio, la sordera, el cuidado extremo de la espalda, ciertos problemas de lateralidad, bloqueos de movimiento en medio de los relatos (fueran estos articulados o no por la palabra), tenían algo en común: una vida de violencia. Así que formularse la pregunta sobre los impactos y las configuraciones que se producen en este tipo de cuerpos inmersos en violencia, esas otras formas corpóreas que componen el relato y memoria son elementos fundamentales de investigación.

Estas perspectivas sobre el silencio brindan elementos de comprensión e indagación frente a las prácticas socio-corpóreas que se producen, donde trauma y fisura, marcas evidentes de violencia como fenómeno social, son también formas de vida, lenguajes, manifestaciones, narrativas, corporalidades. Estas prácticas pueden comprenderse como elementos que van más allá del silencio, que, como se mencionó antes, no se trata de la ausencia de relato, de memoria o del mismo lenguaje, sino como prácticas en las que el/los silencios se constituyen como experiencias de sobrevivencia. Sin embargo, comprendemos que no se trata de cuerpos silenciados o silenciosos, sino como también prácticas de prudencia, una práctica social que se vive y se instaura en el cuerpo.

CUERPOS PRUDENTES

El performista Silvio De Gracia (2010) menciona que, aunque el cuerpo suele ser comprendido como un instrumento de significaciones, se puede entender como operador de sí mismo, como un reflejo de determinadas demarcaciones de lugar asociadas al flujo de los acontecimientos históricos y sociales que le constituyen. Es decir, el cuerpo es una construcción social que no está dada ni constituida aisladamente, “sino como producto de una dialéctica entre el adentro y el afuera, entre el cuerpo individual y el cuerpo social” (RICHARD, 2007, p. 13).

Es así como por medio de esas re-elaboraciones de las prácticas corporales en el ejercicio escénico, se pueden producir prácticas de resistencia y sobrevivencia. Siguiendo a Audoïn-Rouzeau (2006), “Toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infligen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos.” (AUDOIN-ROUZEAU, 2006, p. 275). De manera que son los cuerpos en los que se inscriben las marcas de la historia de violencia tanto las infringidas como por sus prácticas de supervivencia y resistencia.

En palabras de Santos (1997), “no nacemos definidos con una personalidad que nos acompaña hasta el fin de los días (un yo preexistente; centrado, interior –una identidad biológica) pero antes nos tornamos sujetos de los discursos que nos producirán” (SANTOS, 1998, p. 84). De tal forma que las marcas de la cultura son marcas en sus/nuestros cuerpos, como superficies de inscripción, haciéndonos ser lo que somos. Lo que nos lleva a pensar que el sujeto no se forma de modo individual, sino que forma parte de un discurso que articula diversas formas de poder/saber, cambiantes, pues el cuerpo, tal como la vida, está en constante mutación (DE SANT'ANNA, 2000).

Con la transcripción de los diarios, las narrativas de las vivencias tanto personales como de los grupos de trabajo, fue visible ver cómo los comportamientos violentos no predominaban en los participantes. Por el contrario, eran sus cuerpos los que manifestaban cierta pasividad, silencios prolongados, movimientos lentos, y miedo frente a los cuestionamientos y acciones relacionadas con su historia de vida, o situaciones que pusieran en riesgo a la comunidad. De una manera sutil, se manifestaba cierta vigilancia ejercida por los mismos participantes frente al acto de narrar sus percepciones frente a su realidad. Todos estos elementos son comunes en personas que han atravesado procesos de violencia, emplean mecanismos de protección que se manifiestan de

diversas maneras, ya sea con flaqueza en la voz o con silencio. O como el mismo texto “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad” lo narra:

El clima de terror que los actores armados instalaron en muchas regiones del país con acciones como las masacres, las torturas, las desapariciones forzadas, los asesinatos selectivos, la violencia sexual o los reclutamientos ilícitos llevó a que las personas experimentaran sensaciones permanentes de amenaza y vulnerabilidad. El mundo se tornó inseguro, y las personas se vieron obligadas a desplegar mecanismos de protección como el silencio (GMH, 2013, p. 263).

Estos procesos llevan a pensar en la cultura del miedo, del silencio, presentes en cuerpos no solo silenciosos, en estado de alerta, en la escena de teatro, sino en cuerpos de seres humanos, campesinos, indígenas, víctimas y sobrevivientes de una historia de conflicto interno. Personas que constantemente reforzaban con expresiones, gestos, movimientos, palabras, silencios, aislamientos, quiebra de conversaciones, la necesidad de mantenerse prudente para poder llevar la vida en medio de una guerra. Manifestaciones culturales y corporales que no se intentan descifrar o traducir, expresiones como formas de vida, otros lenguajes, otras formas de narrar, pero, sobre todo, de mantenerse en lo posible con vida.

La prudencia se convirtió en una de las palabras más recurrentes en los relatos tanto dentro del aula como fuera de ella. La palabra tenía fuerza dentro del discurso de la comunidad en general. Su uso, era una forma de “llamado” o “consejo” tanto para el recién llegado que pretendía permanecer en el territorio, como parte de la configuración de su cotidianidad. Al analizar las partituras corporales que habíamos sistematizado, los registros fotográficos, y algunos videos, reflexionamos sobre cómo esta expresión era también una expresión (una materialización/inscripción) sobre el cuerpo manifestada en sutiles movimientos corporales, en las posturas determinadas, en los silencios, en los desvíos de conversaciones relacionados con temas de violencia, entre su cotidianidad.

En esa dirección, exploramos el ejercicio de articulación, la acción performativa de habla, el acto de la comunicación <parole> (AUSTIN, 1962), el cual nos conduce a partir de una comprensión del lenguaje que va más allá de la comunicación: hace y construye expresiones y realidades. Está, enfatiza en la importancia del actor cultural y como este, a partir de su contexto y el uso del lenguaje, genera enunciados performativos que crean situaciones, cosas, constituyendo mundo y acciones, en donde las situaciones en las que el “acto de

expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella” (TAYLOR, 2011, p. 23). Así, podemos ver que expresiones como “sea prudente” y “tenga prudencia”, se constituyen como parte del lenguaje sutil que toma forma sobre el cuerpo, no solo como una instancia de enunciación, sino también como formas de vida.

Observamos, por ejemplo, cómo la noción de *prudencia* (*phronesis*), en la filosofía clásica, fue comprendida como una virtud asociada plenamente con la moral más que con la razón. Aristóteles, en “La Moral a Nicómaco”, expone que la virtud moral está relacionada con una postura ética que se construye a partir de la facultad práctica que determina la conducta con respecto a las cosas que pueden ser buenas para el hombre, y va de la mano con el deseo por un bien común. Por lo que la *prudencia* sería un rasgo distintivo, una virtud y facultad a ser cultivada, aprendida, y que no debería olvidarse jamás. Además, se enuncia que un modo correcto de cultivarla es el uso cierto de la palabra y el silencio.

Explorando la *prudencia* como una condición moral, observamos que, dentro de la doctrina católica, la *prudencia* hace parte de una de las cuatro virtudes cardinales⁴ de la formación espiritual, consignadas en el “Catecismo de la Iglesia Católica”⁵. Desde esta perspectiva, la *prudencia* es considerada una regla recta de la acción, que se manifiesta en la virtud de discernir entre “lo bueno y lo malo” y si se actúa sin errar, bajo los principios morales católicos, se evita el mal. En esa medida se puede presumir que la *prudencia* es una virtud que se asocia a unos principios morales, mandamientos y conductas de lo que implica actuar correctamente. Con relación a esto, podemos observar, por ejemplo, en ciertos proverbios en la biblia (libro que orienta el pensamiento católico), que hacen referencia a la *prudencia*, así:

- “En los labios del prudente se halla sabiduría: más la vara es para las espaldas del falto de cordura”
- “Los sabios guardan la Sabiduría: más la boca del necio es calamidad cercana”
- “El hombre prudente ve el mal y se esconde, los simples siguen adelante y pagan las consecuencias” (REINA e VALERA, 2009, p. 12-14).

⁴ Haciendo referencia a virtud como la cuestión de hacer el bien y lo correcto, postulando la división entre las virtudes humanas como aquellas que se cultivan dando lo mejor del espíritu en obediencia y respecto a Dios y sus mandamientos y las virtudes cardinales que son aquellas virtudes fundamentales para la vida del cristiano que son: La prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza (Catecismo de la Iglesia Católica, tercera parte).

⁵ Tercera parte, en la sección la vocación del hombre, artículo 7: Las Virtudes.

Es interesante observar como la *prudencia* es asociada con la virtud de la sabiduría y se encuentra encarnada en los labios de quien la sabe guardar, en quienes comprenden que su espalda será abatida al no ser prudente, a los cuerpos prudentes que al ver el mal se esconden ya que al no hacerlo deberán pagar las consecuencias. Según el GMH (2013), en su compilación de informes de la guerra y el impacto de la violencia sexual en las mujeres, nos muestra cómo luego de que una mujer es abusada sexualmente, caen sobre ella diferentes pesos morales asociados a sentimientos de culpa, y así mismo, como los distintos órganos de regulación estatal culpan a la víctima por lo ocurrido. Este mismo informe expuso que:

Las mujeres relatan que fueron forzadas a desnudarse y a adoptar posturas corporales que les resultaban indignantes. Durante las violaciones fueron objeto de golpes, burlas, risas y comentarios humillantes y degradantes. Estas imágenes y palabras resuenan en ellas junto con los señalamientos de las comunidades y los comentarios de algunos funcionarios públicos quienes, según los testimonios de las víctimas recogidos, expresaron abiertamente que por alguna razón las víctimas tenían la culpa de lo que les había ocurrido por no abstenerse a la prudencia (GMH, 2013, p. 170).

Este tipo de argumentos nos lleva a cuestionar sobre lo que podría *ser prudente* en este tipo de contextos sociales: hablar, manifestar, o hacer. Lo que demuestra el texto antes citado son las limitaciones de la denuncia, ya que las implicaciones morales que recaen en las personas que han sido víctimas de dichas violencias las lleva, la gran mayoría de veces, a permanecer en el silencio. Frente a este tipo de situaciones el GHM (2013) ha mencionado que:

En los espacios de conversación colectiva no siempre resultó fácil hablar de la rabia. Socialmente, este sentimiento es rechazado, censurado y condenado, y suele asociarse a personalidades rencorosas y resentidas, incapaces del perdón y la nobleza. En este sentido, es un sentimiento que genera incomodidad (se siente culpa por sentir rabia), por lo cual se oculta y reprime (GMH, 2013, p. 263).

En este mismo informe, líneas seguidas se expone un el relato de una mujer de la costa caribe de Colombia, quien narra que: “al inicio de una jornada de atención a las víctimas que, brindada por el estado colombiano, llegó una señora que era la funcionaria encargada de instalar la jornada, llegó con la Biblia en la mano y escribió en un tablero perdón y reconciliación. Nos dijo que aquí veníamos a perdonar, o si no, estábamos perdiendo el tiempo” (GMH, 2013, p. 263).

Esto demuestra que los condicionamientos sociales se encuentran íntimamente ligados a las creencias y los valores religiosos, y su influencia forma parte de las prácticas sociales como es el caso de la *prudencia*.

Estos elementos son esenciales comprenderlos, ya que nuestras sociedades latinoamericanas, en especial, cuentan con una base cultural católica muy fuerte que lleva a que las experiencias individuales y colectivas se rijan bajo paradigmas morales basados en el bien y el mal. Estas nociones nos conectan, a tensionar como experiencias en las que el silencio (corporal/verbal), se configura como gestos, formas, lenguajes, cuerpos y culturas que también, nos permitimos comprender como prácticas de *prudencia*.

Continuando con esas indagaciones sobre la *prudencia*, encontramos que Rose (2013) formula la noción de *prudencia* a partir de una perspectiva biológica, en la que la *prudencia* se considera una acción encaminada a la responsabilidad que el individuo adquiere sobre su vida, su cuerpo, para cuidar de “sí mismo”, a través de las decisiones cotidianas que enfrenta en el diario vivir. Esto como un modo de prevención de riesgo y posibles enfermedades, siguiendo a Rose,

Dentro de um regime do ‘si mesmo’ contemporâneo mais geral, uma pessoa prudente, ainda que empreendedora, que modela ativamente o curso de sua vida mediante atos de escolha (...) essa responsabilidade do ‘si mesmo’ de administrar seu presente à luz de um conhecimento de seu próprio futuro pode ser denominada ‘prudência genética’, como uma norma prudencial que introduz novas distinções entre matéria boa e má de escolha ética e susceptibilidade biológica (ROSE, 2013, p. 192).

Tomando en cuenta lo que formula el autor es posible observar, desde esta perspectiva, como la noción de *prudencia* se caracteriza por el valor que se le atribuye al individuo frente a la toma de decisiones encaminadas a su bienestar. Sin embargo, a diferencia de las otras nociones ya presentadas, el papel que le da Rose es mucho más activo sobre el individuo, ya que hace referencia a su autonomía y responsabilidad en cuanto al cuidado de sí tanto en el ámbito biológico como colectivo. De esta manera, este tipo de *prudencia* moldea activamente la vida de los individuos a través de sus decisiones éticas para administrar de mejor forma su presente. Además, toma en cuenta cómo los individuos se relacionan con la prevención de riesgos que, aunque está focalizada en el ámbito biológico, el riesgo se establece como una tecnología moral que subyuga el presente para que los acontecimientos del pasado no se repitan o mejor aún, nunca pasen.

Es así como la noción de riesgo actúa en diversos sentidos, y donde la *prudencia* juega un papel importante, ya que funciona como una acción y práctica de sobrevivencia que busca prevenir riesgos, no solo biológicos sino también relacionados con miedos a propiciar, vivir o repetir diferentes situaciones de orden social que ponen en riesgo sus vidas. De este modo, la *prudencia* opera como un modo de encaminar diferentes esfuerzos, ya sea para evitarlos los riesgos o bien para reducirlos (ROSE, 2013).

A partir de estas reflexiones, nos permitimos pensar, sobre eso que pasa, vivencian y corporifican las personas en zonas que habitan en medio del conflicto armado, sobre las configuraciones que sutilmente toman forma, seres y *cuerpos prudentes*, como formas de resistir ante la guerra, en preservar sus memorias, cuidar de su integridad, tanto de manera individual como colectiva, pese a las implicaciones y otros impactos que esta *prudencia* pueda generar en su presente. Así, es posible decir que los *Cuerpos prudentes* no sólo emergieron apenas por las conversaciones con las participantes, sino de la articulación que generó la lectura que realizamos al trabajo corporal, a sus cuerpos como superficies de inscripción, en que el miedo y la violencia, y también el miedo de la violencia, fueron inscritos por diferentes prácticas discursivas y no discursivas.

Comprender estos *cuerpos prudentes*, cuerpos silenciados, que han sido afligidos, condicionados moral y socialmente, son cuerpos que esa misma *prudencia* les ha permitido sobrevivir, proteger su vida e integridad, gracias a acciones sutiles como los actos de silencio, el desconfiar de los otros, no mirar a los ojos. Son cuerpos producto de la vida que forja para ellos otros caminos de resistencia y preservación. La *prudencia* es más que una noción asociada a la imposición del silencio y la sumisión, y al limitarla, subestimamos la capacidad que tienen las personas de generar estrategias sutiles para resistir, sobrevivir, cuidar sus vidas, y prevenir riesgos de repetir o vivir situaciones que pongan en riesgo su integridad y su vida. En este sentido postulamos la *prudencia* como una práctica, forma de vida de resistencia y sobre todo como mecanismo y estrategia de sobrevivencia en medio del conflicto. Al reconocer la valentía y la capacidad de agenciamiento que estos seres humanos, tienen y manifiestan como *cuerpos prudentes*, nos preguntamos también, ¿si esos *cuerpos prudentes*, como cuerpos que resisten en medio de la guerra, están deliberando no solo a favor de su vida, sino también de su derecho a no sobrevivir sino a vivir?, ¿qué podemos aprender de la vida y la sobrevivencia, cuando comprendemos que la vida tiene derecho a ser vivida y no solo sobrevivida?

Esta investigación la proponemos como una forma de indagación sobre otras formas investigativas académicas y sensibles que, en medio de un contexto en que la palabra y el cuerpo han sido censuradas por los diferentes actores armados, tenga la posibilidad de ser explorada de otras maneras. Es decir, cómo los cuerpos que han resistido prudentemente puedan encontrar diferentes espacios de encuentro y reconocimiento, alternativas por la que los *cuerpos prudentes* puedan encontrar un camino en el proceso creativo para narrarse desde otras formas: silencios, memorias, cambiar finales, reescribir todo de nuevo. Encontrar otros lenguajes de narrarse como, por ejemplo, el corporal. Así, siguiendo lo que plantea Ortega (2008),

Se pueden, por ejemplo, usar las palabras congeladas como gestos; se puede ocupar, habitar las marcas de la agresión para elaborar significados no narrativos de duelo. En todos estos casos, el testimonio se entiende mejor a través de las complejas transacciones entre el cuerpo y el lenguaje, porque en esa relación suplementaria se encuentran los recursos para a la vez, decir y mostrar el dolor que se les infligió, (...). Hay saberes que sólo se pueden comunicar con silencios, porque es el cuerpo mismo el que está ofreciendo testimonio (Ortega, 2008, p. 47).

De acuerdo con Ortega, el cuerpo es un lugar necesario de intervención, no solo de forma discursiva, sino también de forma práctica, para poder aportar a otros procesos de re-significación de la vida y la experiencia en lugares con los cuales la violencia ha dejado su impacto. Como sugiere Ortega, hay saberes que sólo se pueden contar con silencios y hay silencios que se deben respetar, otros que, de acuerdo con la propia deliberación, pueden seguir rutas creativas y convertirse en modos de reinención. Así, desde estos contextos específicos, crear también desde el teatro donde podemos seguir aprendiendo de las prácticas corporales, prácticas inscritas en la historia que vivimos en el presente.

REFERENCIAS

AUDOIN-ROUZEAU, S. Matanzas: el cuerpo y la guerra. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. **Historia del Cuerpo III: el siglo XX**. [S.l.]: [s.n.], 2006. p. 275-312.

AUSTIN, J. L. Performatif-constatif. **Cahiers de Royaumont. La philosophie analytique**, v. 4, p. 271-304, 1962.

BARBA, E. **El arte secreto del actor**. México: [s.n.], 1998.

BERSELLI, M.; MEDEIROS PEREIRA, D. D. Noções do trabalho corporal na formação do(a) artista-docente: há espaço para as diversidades na pedagogia do Teatro? **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 172-186, mar/abr 2019.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CANCIMANCE LÓPEZ, J. A. **Echar raíces en medio del conflicto armado: resistencias cotidianas de colonos en Putumayo**. [S.l.]: Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, 2014.

CAÓN, P. M. Experiências corporais e estéticas de crianças, adolescentes e professores em duas escolas de Uberlândia – rastros de uma pesquisa. **Revista Corpo-graças: Estudios críticos de y desde los cuerpos**, v. 2, n. 2, p. 212-237, 2015.

CASTILLEJO, A. "Los archivos del dolor." **Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea**. Bogotá: Universidad de Los Andes-CESO, 2009.

DAS, V. **Sujetos del dolor, agentes de dignidad**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá Facultad de Ciencias Humanas Centro de Estudios Sociales (CES). Montevideo: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Instituto CES., 2008.

DAS, V. **Violencia, cuerpo y lenguaje**. [S.l.]: Fondo de Cultura Económica, 2016.

DE GRACIA, S. **Arte Acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia**. **Escáner Cultural**, 2010.

DE SANT'ANNA, D. B. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Educação & Realidade**, v. 25, n. 2, 2000.

FORTIN, S. I. (.). O. A. Nem do Lado Direito, nem do Averso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. **O Averso do Averso do Corpo: Educação somática como práxis**. Nova Letra: Joinville, 2011. p. 25-42.

GMH - GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA. **¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad**. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1987.

LARROSA, J. A experiência e suas linguagens. In: _____ **Tremores. Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 35-56.

MARCELLO, F. D. A.; BUENO FISCHER, R. M. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. **Pro-Posições**, v. 25, n. 2, p. 157-175, maio/ago 2014.

MOLANO, A. Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010). In: VÍCTIMAS, C. H. D. C. Y. S. **Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia**. [S.l.]: [s.n.], 2015. p. 540-598.

O'LEARY, T. Foucault, Experience, Literature. In: KONG, T. U. O. H. **Foucault Studies**. [S.l.]: Tradução de Lisa Gertum Becker -Trad. (Para fins didáticos, não publicada), 2008. p. 5-25.

ORTEGA, F. **Sujetos del dolor, agentes de dignidad**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

REINA, V.; VALERA, C. **Santa Biblia**. [S.l.]: New Life, 2009.

RICHARD, N. **Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico**. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007.

ROSE, N. Ciudadanos Biológicos. In: _____ **A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI**. Sao Paulo: Paulinas, 2013.

SANTOS, L. H. S. D. **Um olhar caleidoscópico sobre as representações culturais de corpo**. Porto Alegre: UFRGS/FACED (dissertação de mestrado), 1998.

TAYLOR, D. “Usted está aquí”: el ADN del Performance. In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Recebido em 05 de maio de 2021

Aprovado em 09 de agosto de 2021