

Paradojas de la política en la danza: el caso de Permanencias en la ciudad de Cartagena, Colombia

Elizabeth López Betancourth
Grupo de Estudios sobre Cuerpo UNLP/ CONICET
elizalopezb@gmail.com

La impronta de los esclavizados, de los hombres y mujeres negros y mulatos libres, de los maestros artesanos, herreros, alarifes, marineros, canteros y ebanistas virtuosos, está en toda su arquitectura; en cada una de sus calles retorcidas, en los balcones que se adelantan para los vientos, en los baluartes que refugian a los amantes y en los aljibes que abren la boca para esperar al cielo.

Esa impronta la encontramos, además, en toda su cultura; en la fuerza de las expresiones musicales y dancísticas, en la riqueza excepcional de su habla popular, en las maneras de entender y asumir la vida, en los imaginarios y las creencias religiosas, en los gustos culinarios, en sus prácticas lúdicas y festivas, y en el lenguaje del cuerpo –expresado aquí con una palabra maravillosa, que define y es acción a la vez, “aguaje”-.

(Javier Ortiz. El incómodo color de la Memoria. 2016: 29)

Resumen

En mi investigación doctoral titulada: “Corporalidades y acción política. Una mirada intercultural sobre la construcción de memoria en dos propuestas escénicas en Colombia y Argentina”, analizo los procesos de formación política que suceden en estos espacios que tienen una propuesta común: hablar de memoria en los contextos políticos de cada uno de los lugares donde realizan sus trabajos creativos.

En el caso de Colombia, analizo el proceso de la Compañía de Danza Afrocolombiana Contemporánea Permanencias de Cartagena, una ciudad con dinámicas principalmente centradas en el turismo y estructuradas a partir de su muralla que data del siglo XVI, reconocida por su valor patrimonial desde 1984 y por la que circulan miles de turistas cada año, quienes además de visitar las playas, pueden hacer recorridos por las calles de la ciudad amurallada en la que se encuentra una narrativa colonial que se refuerza en los monumentos, en las inscripciones de sus calles y museos y en las diferentes actividades que proponen las visitas guiadas. Es evidente un discurso casi lineal sobre la identidad de las poblaciones negras, asociado principalmente al proceso de esclavización.

A partir de esta contextualización realizaré un análisis sobre el espacio investigativo creativo de la compañía Permanencias, reflexionando sobre la formación política desde el

trabajo creativo y sobre como la danza se convierte en un dispositivo de resistencia política a la narrativa de la ciudad. Analizaré algunas tensiones y paradojas del proceso creativo en cuanto a sus modos de circulación, valoración estética, reivindicación étnica y relación con el Estado.

Con pasos de turista

La comprensión de este contexto inicia con mi propio recorrido. Intentando inicialmente caminar con pasos de turista pude admirar las calles coloniales de Cartagena, sus casas antiguas pintadas de colores, las plantas y flores que cuelgan de los balcones que junto a los carruajes en los que pasean a los visitantes generan una especie de convivencia de distintos tiempos, el presente turístico se combina con algunas marcas y estereotipos del pasado y conviven con figuras actuales como las mujeres palenqueras que exponen todo su colorido vendiendo frutas y dulces.

Sin embargo, este impecable colorido me sugería prestar atención a la cantidad de personas que se mueven al ritmo de las oleadas de turistas, que van y vuelven ofreciendo lo que venden, desde artesanías, comida, frutas, dulces, bebidas, danza, peinados, masajes y todos los productos que hacen parte del rebusque que me hacía pensar que detrás de este escenario tan estilizado, algo funcionaba paralelamente de manera socavada y que quizá tenía relación directa con esa narrativa colonial.

Este centro lleno de marcas y diseñadores reconocidos, venta de joyas y los restaurantes más exclusivos de la costa encandilan la mirada y cuesta siquiera pensar que existe una “Cartagena profunda” como dicen los lugareños, una ciudad que no es turismo ni decoro; es vida cotidiana construida sobre una enorme brecha de desigualdad social resultante de las dinámicas coloniales que se mantienen tan intactas como la muralla, construida el mismo tiempo que las identidades de la gente negra, la misma que desde la periferia sale cada día a rebuscarse la comida y otra que ni por asomo puede transitar en esta ciudad escenario.

Los pies en la danza

En esta periferia, que sostiene en gran parte el comercio de Cartagena, se generan procesos que poco a poco pretenden menguar la brecha de desigualdad a través de diferentes proyectos y procesos desde distintos espacios, uno de ellos desde el trabajo artístico. De estos

barrios populares se han generado diferentes colectivos de artistas que tienen la intención de revisar la herencia de ese pasado colonial y sus consecuencias en el presente. Algunos de estos grupos han encontrado en el proceso creativo una posibilidad de construir nuevas narrativas que, partiendo del lenguaje de la danza contemporánea y accionando desde la impronta afrocolombiana, permiten revisar esa linealidad histórica que se reproduce permanentemente en la ciudad y que parece no dar lugar a cuestionar las narrativas de ese pasado.

Uno de estos grupos que propone una voz desde el cuerpo como apuesta política es la Compañía de Danza Afrocolombiana Contemporánea Permanencias con una lucha puntual por la construcción de memorias no oficiales. Un espacio de creación escénica que en palabras de su director es:

“una corporación artística y de sociedad que también a su vez convoca a jóvenes artistas de movimiento y conforma una compañía de danza afrocolombiana contemporánea y de folclore. Allí nosotros nos dedicamos a hacer un trabajo no solamente artístico, desarrollamos o proponemos un espacio de educación no convencional en donde trabajamos el cuerpo en dos vertientes, la primera, formación, de, para bailarines, personas que se quieren dedicar a la danza, con un discurso contrahegemónico, que baña los dos caminos que Permanencias orienta, ese discurso que habla de la resignificación, la dignificación y la apología del acervo cultural afro, esos son los insumos que tomamos para generar este esquema de entrenamiento que forma bailarines para la danza negra contemporánea y también son esos mismos insumos los que utilizamos para generar una metodología artístico pedagógica que piensa en la estética de ese cuerpo cultura afrocaribeño, la estética de ese cuerpo como una postura política, si?, ayudando a generar un impulso de proactividad al individuo, de autoreconocimiento y de distanciamiento para pensar críticamente.”

Existe desde el año 2010 y surgió por la búsqueda de su director Nemecio Berrio¹ de volver a la raíz negra, a la posibilidad de construir una memoria que dialogue con el presente y que pueda ofrecer lo que él considera una de las posibilidades que ofrece la danza: *“lo que hace la danza es que te da la posibilidad de discernir entre muchas cosas y te abre un abanico de situaciones, de posibilidades, de alternativas y de caminos, no te dice como que esto es lo único y por aquí hay que ir, no, dice, hay muchas cosas y tu verás que decides como individuo, como ser humano que eres, proactivo y constructor de sociedad, tú vas a ver que haces.”*

1 Utilizaré cursivas para señalar las palabras de Nemecio Berrio en diferentes entrevistas realizadas durante el trabajo de campo realizado en 2017 y 2018 en Cartagena y La Plata.

Ha tenido muchas variaciones en su conformación como compañía, su número de integrantes varía y actualmente el trabajo está concentrado en un número reducido de bailarines, algunos profesionales y otros que están iniciando el trabajo de entrenamiento y ensayo permanente. Una de las preocupaciones de su director es precisamente esa variabilidad de sus integrantes, que no le permiten sostener un espacio de investigación continua. Sin embargo, el trabajo de Permanencias acompaña otros procesos en diferentes espacios de Cartagena, trabajando con la Secretaría de Cultura de la ciudad, en bibliotecas distritales donde se ofrece formación de movimiento a niños y niñas de zonas vulnerables.

Las propuestas escénicas de esta compañía tematizan diferentes problemáticas de las poblaciones afrocartageneras y afrocolombianas, en proyectos como: El Sueño de Nuestros Ancestros “Lépama”, Este no es el fin, Réquiem secreto, Bailar para no morir, Antiokía Cuando el cielo llora, Emancipación La Ruta, Déjá vú: el incómodo color de la memoria y el proceso colectivo Replantear, Cuerpo y Memoria, obras relacionadas con las consecuencias de los procesos de discriminación y exclusión de las poblaciones negras en Colombia, las cuales proponen nuevas miradas desde las sensibilidades, desde unos cuerpos formados para generar otras voces y otras visibilidades.

Algunas de estas obras recurren a dispositivos de audio y de video donde pueden verse imágenes que narran las distintas formas de exclusión o las consecuencias del conflicto armado colombiano. También incluyen textos de pensadores como Aime Cesaire, Franz Fanon y Javier Ortiz, entre otros, que orientaron la formación del director de la compañía durante su formación en el Colegio del Cuerpo y que continúan siendo parte de su discurso.

La formación de Nemecio Berrio sucede en Cartagena cuando el tenía 18 años, inicialmente bailaba folclore, danzas tradicionales afrocaribeñas y más adelante en el Colegio del Cuerpo con Alvaro Restrepo y Marie France Delauvin se forma en técnicas clásicas y contemporáneas. El Colegio del Cuerpo² como institución, es un espacio que ha posibilitado a niños, niñas y adolescentes de la Cartagena menos visible, periférica, popular, acceder al lenguaje de la danza y al arte como posibilidad artística, política y formativa. En este espacio Nemecio se inició en las técnicas de ballet clásico y de danza contemporánea. Desde este espacio jóvenes como él acceden a una formación y profesionalización como interpretes y pedagogos en danza.

2 Para ampliar la información sobre el Colegio del Cuerpo se puede revisar la página: <https://www.elcolegiodelcuerpo.org/>

Hasta el año 2010 Nemecio fue parte del Cuerpo de Indias, compañía del Colegio del Cuerpo y desde ese año decide hacer su camino creando su propia compañía, retomando sus recorridos iniciales por la danza afrocolombiana y creando una técnica propia denominada Swahili que es una técnica particular de entrenamiento y desde donde se construye su propuesta estética:

“Swahili es un esquema de entrenamiento corporal que bebe del universo compartido de significados afro populares del Caribe. Basa su esencia estructural para la formación, en las características de la Danza negra (ritualidad, sacralidad, conexión con el cosmos, tremblemont, rapidez, fuerza, repetición, apoyos, poliritmia, disociación, elegancia, vibración, ondulación, precisión, etc.). Basa su esencia estética en el gesto como palabra que habla el cuerpo, haciendo mayor énfasis investigativo, en la gestual y energía de la mujer negra, como elemento esencial de la construcción del cuerpo cultural afrocaribeño, insumo particular de su mundo simbólico creativo y de formación desde una visión antropológica del cuerpo/cultura caribeño. Y basa su esencia sonora en la utilización de la voz a manera de tarareo para interiorizar la gestual de la mujer negra y las características de la Danza negra, desde adentro hacia el movimiento interpretado.”

Lo político en el arte, recorridos posibles

Mi propuesta para el análisis es pensar ¿de que manera el sentido de la política de Jaques Ranciere permite ver cual es el potencial político de este trabajo artístico? Cuando el autor se refiere a la política como “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, de tal manera de ser, ver decir.”(2010:62) ofrece herramientas para pensar en varias posibilidades para pensar lo político en el trabajo de Permanencias.

Por un lado, en el trabajo de esta compañía hay un potencial en el presente para hablar del pasado, pues irrumpe la historicidad cristalizada dentro de la ciudad de Cartagena al tensionar, desde sus modos de narrar, la linealidad de la presencia de las poblaciones negras en Colombia, las cuales están generalmente asociadas al proceso de esclavización. La

intensión de construir memoria desde el trabajo artístico establece un diálogo con ese escenario inmóvil remarcado por la muralla y representado por la construcción de una historia de la ciudad que se recrea diariamente, incluso en eventos sociales que se llevan a cabo y donde pareciera desearse que esa cristalización vuelva a recrearse aunque sea por unos instantes, para mantener ese “orden natural” o naturalizado³.

En ese sentido, el director de la compañía propone un proceso pedagógico que dialogue permanentemente con las temporalidades que construyen el imaginario sobre Cartagena y la intensidad e insistencia en que el proceso de formación artística esté acompañado de un discurso contrahegemónico y crítico, donde se resalta la apología del acervo cultural afro es disruptivo del orden social que intenta imponerse desde lo simbólico y desde lo discursivo.

Esta propuesta pedagógica se orienta hacia la construcción de unas memorias desde las corporalidades, como motores de los procesos de autoreconocimiento y empoderamiento de los propios cuerpos . Al enfocar el trabajo desde la danza hacia un proceso de incidencia social para quienes atraviesan la experiencia de formación y el proceso creativo, da lugar a que se pueda dislocar esa historicidad y en ese sentido, puedan redefinirse “los espacios comunes”.

Estas memorias que se genera en este proceso de formación artística se construyen desde el plano simbólico de las artes escénicas y performáticas, que se contraponen a esa narrativa hegemónica de la historia oficial y reproducida como *habitus* en la mayor parte de la población. En este caso lxs artistas establecen un proceso sensible para recordar, para construir su versión de la experiencia desde el cuerpo. De manera que el proceso de rememoración sucede en y desde la memoria de los propios cuerpos.

Por otra parte, la incidencia social en el plano individual, se “vincula también con la subjetivación porque aparecen en el ámbito de la experiencia y la representación aquellos que no tenían lugar y no eran contados en el orden policial. Esto rompe su lógica y posibilita la emergencia de nuevos sujetos de enunciación; por lo tanto, visibles y con capacidad de hacer y decir.” (Capasso y Bugnone, 2016:124)

Cada cuerpo a la vez que conmemora y rememora desde su propia identidad, la transmite en un escenario donde cada espectador dialoga con lo que recuerda y con la manera

3 Ejemplo de ello es el artículo publicad el 18 de septiembre de 2018 en un el espacio periodístico Nómada: <https://nomada.gt/nosotras/volcanica/racismo-en-la-puerta-de-la-iglesia/>

como construye el pasado y establece sus propios vínculos producidos por la experiencia estética y por la afectación que esta produce. En palabras de Piere Nora: son lugares de memoria, no porque sean mejores o más notables, sino porque complican el simple ejercicio de la memoria con un juego de interrogación sobre la memoria misma. (1984: 36)

Esta capacidad de hacer y de decir tiene una potencia política en el plano de las subjetividades que se encuentran atravesadas por la exclusión que genera esa historización, pues las memorias individuales dan cuenta de esas marcas que generan los contextos y las posibilidades de romper esos ordenes naturalizados desde lo cotidiano son menos posibles cuando los contextos segregan a los sujetos. Encontrar que en medio de estos contextos hostiles habían otras posibilidades de enunciación, y otras posibilidades y herramientas para establecer relaciones con el mundo, como lo cuenta Nemecio: *en contexto de violencia la danza llega a mostrarme que yo también podía dar cosas bonitas*, generó en este caso, una necesidad de replicar y ser activista en sus propios espacios a través de la danza.

El artista, al tener la posibilidad de formarse en espacios profesionales de danza como el Colegio del Cuerpo de Cartagena, entrena no solamente para mejorar su virtuosismo sino también para la configuración de espacios políticos y de construcción de conocimiento en relación a las corporalidades. Además de aprovechar la experiencia sensible como un nuevo modo de habitar la ciudad y las posibilidades de cuestionar la realidad que lo atraviesa.

Posibilidad además de reescribir la historia, de darle cabida a eso que no se ve, a las historias invisibilizadas, donde el ejercicio de *permanencia*, en palabras de su director, es también de insistencia en el recuerdo para “*generar una proactividad en el interior de las personas*”, para poder presentar obras que la gente “*pueda leer y agradecer*”, por el contenido, por las luchas con las que se identifica.

Estas luchas están encuadradas en la posibilidad de disputar esa historia que circula en la ciudad y de construir unas memorias desde los cuerpos de los y las artistas que enfrentan esas disputas locales. En este panorama permanecen los artistas como actores políticos, emprendedores⁴ de sus propias memorias y protagonistas de las múltiples versiones que puede tener el pasado.

En este sentido, lo que Ranciere define como *estética de la política*, me da luces para pensar que las decisiones estéticas, pedagógicas y didácticas de este trabajo artístico

4 Tomo esta categoría de Agentes y Emprendedores de memoria planteada por Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la Memoria* (2002:48)

reconfiguran la división de lo sensible: el efecto que produce la política o, mejor dicho, se da el encuentro entre la política y la policía en la partición de espacios y tiempos, lugares, identidades, lo visible y lo invisible, el lenguaje y el ruido. (Capasso y Bugnone, 2016:124)

Desde estos espacios no visibles o invisibilizados se resitúan las identidades al proponer espacios de creación escénica que en general tienen la característica de mostrarse en espacios convencionales como teatros y salas de la ciudad, aunque pueden también adaptarse a espacios abiertos o no convencionales. En el caso de estos escenarios como teatros y salas se genera otra ruptura del orden, pues históricamente el acceso de la gente negra a espacios de uso público estuvo restringido o fue permitido bajo condición de acompañante donde generalmente se quedaban afuera esperando a su “amo o patrón” y en ese sentido, la presencia en estos espacios tensiona también las formas de partición de tiempos y lugares.

La apropiación de espacios, el reconocimiento de estos procesos artísticos como espacios de denuncia pero a la vez de nuevas enunciaciones locales permite pensar en la politicidad del trabajo, que no se limita a las temáticas que eligen exponer sino a todo lo que circula alrededor de las prácticas, desde su creación hasta sus espacios de circulación.

Paradojas de la política en la danza

Ahora me referiré a como estas formas estéticas que conllevan luchas o contenidos políticos explícitos referidos a las poblaciones negras en Cartagena pueden tener tensiones o contradicciones a lo largo del proceso creativo.

Parto de la relación centro periferia que plantea Nelly Richard: “Para los márgenes y las periferias culturales, es decir, para aquellas otredades que se habían visto expulsadas del dominio autocentrado de la modernidad occidental-dominante, fue vital reivindicar el contexto, los contextos, para combatir el universalismo – o imperialismo – del valor.” (2006:117)

Esta reivindicación de la que habla la autora, enfrenta diferentes paradojas en el caso de análisis; la primera relacionada con la discusión que la autora plantea en cuanto al valor estético que puede verse desplazado por la marcada necesidad de reivindicar los contextos: en primer lugar el relato social de estas obras está planteado desde la danza contemporánea como forma de arte en su modo más clásico de escenificación, en cuanto a su técnica de formación y espacios de circulación.

Estas formas más clásicas de la formación en danza, permiten una legitimación en el campo de la danza, entre los espectadores, los productores, los escenarios y es un dispositivo efectivo para ese campo concreto. Sin embargo, nos preguntamos que sucede con los contextos periféricos de la ciudad, que en un sentido son quienes se ven reflejados en esas narrativas y a quienes va dirigida de alguna manera la obra. Si hay restricciones al conocimiento de este tipo de arte y de lenguaje, o restricciones a los accesos a los lugares donde se muestran las obras ¿esto puede representar un límite generado por el poco interés o la dificultad de acceder al teatro como una opción cultural? Y aquí que sucede con el intento de dialogar con sus propios contextos ¿puede no suceder?

Una segunda paradoja puede presentarse cuando se habla del contenido explícito de la obra como destino del arte latinoamericano en contraposición al privilegio del centro de poder concentrarse en las ambigüedades y las paradojas de la deconstrucción del arte (Richard: 119). Mi pregunta es si ¿existe una única manera de pensar la legitimidad de la deconstrucción del arte o podemos hablar de distintas maneras de deconstruir una forma de arte?, donde sean tan legítimas las exploraciones desde herencias culturales diversas o de investigaciones artísticas desde espacios culturales que han sido minorizados y que quizá obedecen a búsquedas estéticas distintas. En palabras de Richard: “flexibilizar el sistema de juicio artístico y dar cabida a las emergentes narrativas de la diversidad” (2006:124)

En ese sentido, pienso si lo que entendemos como denuncias explícitas del arte latinoamericano no está también sesgada por una mirada exotizante, de manera tal que, esas exploraciones que suceden en contextos de diversidad cultural siguen manteniendo un valor desigual en las exploraciones estéticas, resaltando una vez más que la danza por ser ejecutada por afrocolombianos, en este caso, tiene más valor por su contenido explícito y no por su trabajo técnico de investigación, creación. En este caso que pasa con el esfuerzo artístico de hacerse un lugar en las narrativas históricas, tensionando la historia oficial ¿se diluye por esa exotización? y ¿qué pasa con el objetivo del trabajo creativo? ¿se diluye su búsqueda política?

A estas preguntas se le suma el hecho de que la disputa por la memoria que propone esta compañía de danza, puede verse cooptada por instituciones estatales que decidan avalar o subsidiar los procesos creativos, así como abanderar una temática de inclusión en convocatorias y programas de interés nacional que muchas veces están orientados a sostener esa exotización de la diversidad o a cumplir con ponerlo en agenda. En este sentido desligar la lucha o pensarla como una posibilidad real de distanciarse de la cultura hegemónica a la que se opone resulta complejo, por lo tanto pareciera insertarse en un círculo de reconocimiento

legalista y efectivista problematizando aún más lo que sucede con el arte político en este contexto:

Es cierto que, en una de sus dimensiones, estas políticas de la identidad que defienden los sectores minoritarios y subalternos tienen el mérito –democratizador– de hacer ingresar en el campo de visión dominante las prácticas de sujetos hasta entonces subrepresentados y de modificar, entonces, las escalas sociales de valoración cultural. Pero no es menos cierto que estas políticas de identidad de los grupos subalternos que exhibe el multiculturalismo poseen también el defecto de simplificar la cuestión de la identidad y la representación, al reducir ambas (identidad y representación) a la formulación monocorde de una condición predeterminada que el arte debería *ilustrar* en términos siempre *reivindicativos*. (ser latinoamericano, ser negro, ser feminista, ser gay, etc.) (Yudice en Richard:2006:122)

Reflexiones finales

El trabajo de la compañía, contempla narrativas contextuales y disputa unas memorias puntuales con la ciudad en la que se origina y a pesar de que hay otras diversidades dentro de los reconocimientos de lo afrocolombiano, que quizá no se sientan identificadas con esta narrativa, la lucha política que encara es necesaria y su trabajo es importante como una de las formas de resistencia que aportan a la construcción de una sociedad que contemple la posibilidad de habitar otros espacios de enunciación de las poblaciones negras.

Su presencia en los escenarios artísticos con un lenguaje contemporáneo que vincula el folclore como parte fundamental de su acervo cultural, complejiza los procesos de resistencia y de resignificación de las corporalidades. La generación de un cuerpo de bailarines con un nivel de interpretación y de posibilidades de narrar sus propias memorias, desde un acercamiento a la música tradicional, a la historia de estas poblaciones hace que se configure una carga política sobre los cuerpos, recurriendo a *repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes*. (Martins. 2003: 67)

A la vez que sostiene un nivel de intensidad creativa que puede dialogar en diferentes escenarios artísticos, partiendo de un lenguaje complejo, de una exploración escénica que atenúa esa relación centro-periferia. Donde: “pasa de una diferencia diferenciadora, que habiendo tomado la iniciativa de ejercerse como actor de enunciación, pasa de lo estético a lo

político y de lo político a lo estético según las coyunturas de debate que busca intervenir críticamente” (Richard, 2006: 126)

Por otro lado, la vinculación de estatal, los apoyos de Organizaciones No Gubernamentales y de gobiernos locales son la tensión permanente para los procesos creativos, porque son la fuente de financiamiento que está a la mano y es una de las posibilidades para que se puedan seguir desarrollando estos proyectos, a la vez que pueden generar contradicción y malestar por los modos de evaluación o de rendición de cuentas de los financiamientos.

Finalmente, las paradojas que planteamos exponen la complejidad de los procesos creativos, los cuales se producen en espacios de disputa permanente y conviven con la multiplicidad de tensiones tanto en el campo de producción, gestión y circulación. De este modo, el sostener un espacio de danza se convierte en una lucha no solamente por las disputas políticas relacionadas con lo que se decide tematizar, o con la propuesta pedagógica que se pueda plantear, sino que también implica una lucha de gestión, que puede equipararse a la de cualquier lugar donde no hay garantías para la producción artística, pero con la carga de otros estigmas relacionados con el acceso a recursos, que también está atravesada por “un pasado que pesa y una sociedad a la que le cuesta hacer el ejercicio de desaprender los prejuicios aprendidos históricamente. (Ortíz, 2016: 103)

Referencias bibliográficas

Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). “Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano”. Hallazgos, Universidad Santo Tomás, Colombia, Vol. 13, n° 26 (julio-diciembre de 2016).

Jelin, E. 2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores

Martins, L. (2003) Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Em: *Revista Língua e literatura: limites e fronteiras*. Santa Maria. N. 26. P. 63-81. janeiro/junho

Nora, P. (2008) *Les Lieux de Mémoire*. Uruguay: Ediciones Trilce

Ortíz, J. (2016) *El incómodo color de la Memoria. Columnas y crónicas de la historia negra*. Bogotá: Ministerio de Cultura

Ranciere, J (2005) *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Ranciere, J (2013) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial Editores.

Richard, N. (2006) El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En Marchán Fiz, S (coordinador). *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes.*, págs. 115-126. España: Paidós, Fundación Carolina

Páginas Web consultadas:

<https://www.elcolegiodelcuerpo.org/> Consultada el 20 de noviembre de 2017: 14:37

https://web.facebook.com/permanencias/?ref=br_rs. Consultada el 30 de noviembre de 2017: 09:28

<https://nomada.gt/> Consultada el 19 de septiembre de 2018