

CONMEMORACIÓN Y MOVIMIENTO EN LAS LAVANDERAS DEL RÍO ATRATO. REFLEXIONES SOBRE EL LABORATORIO CREATIVO Y EL ESTRENO DE LA OBRA

CELEBRATION AND MOVEMENT IN LAS LAVANDERAS DEL RÍO ATRATO. REFLECTIONS ON THE CREATIVE LABORATORY AND THE PREMIERE OF THE PIECE

COMEMORAÇÃO E MOVIMENTO EM LAS LAVANDERAS DEL RÍO ATRATO. REFLEXÕES SOBRE O LABORATÓRIO CRIATIVO E SOBRE A ESTREIA DA OBRA

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Doctorado en Comunicación (en curso) de la Universidad Nacional de La Plata
Profesor de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
carlos.sanabria@utadeo.edu.co | <https://orcid.org/0000-0001-8752-7849>

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 10 de julio de 2024

Disponible en línea: 29 de julio de 2024

Sugerencia de citación: Sanabria Bohórquez, C. E. (2024). Conmemoración y movimiento en *Las lavanderas del río Atrato*. Reflexiones sobre el laboratorio creativo y el estreno de la obra. *Razón Crítica*, 17, 1-19. <https://doi.org/10.21789/25007807.2116>

Resumen

Las lavanderas del río Atrato. Restregando su dolor es una obra de danza que recoge, por un lado, las investigaciones del movimiento que sus integrantes afrodescendientes han realizado en torno a los oficios tradicionales de los habitantes del territorio del río Atrato, particularmente de las lavanderas, investigaciones en las que se cuidan elementos de la tradición y se los actualiza en lo contemporáneo; por otra parte, se propone como una rememoración y conmemoración de las mujeres afro del departamento del Chocó, Colombia, quienes con sus manos, poncheras, rallo, manducos, tenderas y técnicas corporales han lavado la ropa a la orilla del río Atrato, para aliviar sus penas y conseguir el sustento para sus familias. Las lavanderas del río Atrato, las mujeres afrodescendientes dedicadas al oficio, en su quehacer tácitamente entrenaron sus cuerpos de forma natural y crearon formas de movimientos (técnicas de movimientos) muy valiosas que hacen parte de la cultura corporal del departamento del Chocó, las cuales se convirtieron en una herramienta fundamental para la creación de esta obra dancística. Acaso el oficio de lavar la ropa propia y de otros es una práctica universal en la que se reúnen formas comunitarias de construcción de relatos, movimientos y apoyos mutuos arraigados en lo local e incluso familiar y que actúan como vehículo de experiencias simbólicas universales como la solidaridad entre las mujeres, el cuidado y la limpieza de las heridas infringidas por distintas violencias y la esperanza de reconstrucción de identidades afro quebradas y comunidades vulneradas.

Palabras clave: Río Atrato; Lavanderas; Afrodescendientes; Tradición, Ciencias sociales.

Abstract

Las lavanderas del río Atrato. Restregando su dolor [The launderers of rio Atrato, scrubbing their pain] is a dance piece that assembles, on the one hand, the research on movement, which members of the Afro-descendant group have conducted on the traditional crafts of the inhabitants of the territory of the Atrato River, particularly of the launderers. These research embrace elements of tradition that are updated to a contemporary language. On the other hand, the piece is a remembrance and commemoration of the Afro women of the department of Chocó, Colombia, who with their hands, wash bowls, washboards, washing paddles, clothes horses and corporal techniques have cleaned their clothes at the Atrato riverbank, to alleviate their pains and make a living for their families. The launderers of the Atrato river, women of African descent dedicated to their craft, tacitly and naturally trained their bodies and created valuable forms of movement (techniques) that are part of the body culture of the department of Chocó. These techniques became a fundamental tool for the creation of this dance work. The task of washing one's own and other people's clothes is a universal practice that brings together community forms of narrative construction, bodily movements and mutual support rooted locally and within the family. It also acts as a vehicle for universal symbolic experiences such as solidarity between women, care and cleansing of wounds infringed by different forms of violence, as well as hope for the reconstruction of broken Afro identities and vulnerable communities.

Keywords: Río Atrato; Launderers; Afro-descendants; Tradition; Social sciences.

Resumo

Las lavanderas del río Atrato. Resfregando su dolor Resumo *Las lavanderas del río Atrato. Resfregando su dolor* é uma obra de dança que reúne, por um lado, a pesquisa de movimento que seus integrantes afrodescendentes realizaram em torno dos ofícios tradicionais dos habitantes do território do rio Atrato, particularmente das lavadeiras, pesquisa na qual elementos da tradição são cuidados e atualizados na contemporaneidade; por outro, propõe-se como lembrança e comemoração das mulheres afro do departamento de Chocó, Colômbia, que, com suas mãos, baldes, tábuas de esfregar, cordas entre outros utensílios e com suas técnicas corporais, lavaram roupas nas margens do rio Atrato, para aliviar suas dores e obter o sustento de suas famílias. As lavadeiras do rio Atrato, mulheres afrodescendentes dedicadas a esse ofício, em seu trabalho, treinaram tacitamente seus corpos de forma natural e criaram formas de movimento muito valiosas (técnicas de movimento) que fazem parte da cultura corporal de Chocó, que se tornou uma ferramenta fundamental para a criação desse trabalho de dança. Talvez o ofício de lavar as próprias roupas e as dos outros seja uma prática universal que reúne formas comunitárias de relatos, movimentos e apoio mútuo enraizadas no local e até mesmo na família, e que atuam como um veículo para experiências simbólicas universais, como a solidariedade entre as mulheres, o cuidado e a limpeza das feridas infligidas por diferentes formas de violência e a esperança de reconstruir identidades afro quebradas e comunidades vulneradas.

Palavras-chave: rio Atrato; lavadeiras; afrodescendentes; tradição; ciências sociais.

Si lo examinamos para ver su esencia, el arte es una consagración y un resguardo en el que, de un modo cada vez nuevo, lo real le regala al hombre el esplendor hasta entonces oculto, a fin de que, en esta claridad, mire de un modo más puro y escuche de un modo más limpio lo que se exhorta a su esencia.

Martin Heidegger, "La cosa"

Acaso como una disculpa anticipada por los límites de lo que quisiera proponer aquí, quisiera partir de esa enorme dificultad propia del hablar o escribir sobre arte, lo que en la tradición histórico-artística ha sido llamado *ekphraís*, la descripción literaria o la transferencia verbal de aquello que tiene lugar con el acontecimiento de la obra artística plástica, visual o performativa. Esta dificultad se debe, en parte, a la

transferencia de un medio hacia otro medio diferente, esto es, por ejemplo, de lo plástico visual a lo verbal, o también a la imposibilidad —quizá— de conservar la totalidad de lo que sucede en un medio al trasvasarlo en otro. Quizá el asunto es más complejo aun para el caso de la danza o en general cualquier obra cuyo modo de ser sea el de la *performancia*, el acontecimiento, lo evanescente, lo fugaz: como lo señala el bailarín y coreógrafo norteamericano Merce Cunningham (2000), la danza una vez que ha sucedido es ya algo del pasado, algo ya ido y evanescente. Entonces, ¿cómo y con qué propósito buscar el encuentro con la danza, si no es en su acontecer efectivo? ¿Qué de ella nos queda en las manos, en el cuerpo, en la memoria? ¿Acaso, como el agua que no se deja atrapar, deja algo de su humedad, alguna huella, algún rastro en la piel de la memoria o del cuerpo de intérpretes y públicos? Obviamente, estas cuestiones serán siempre diferentes y aportarán siempre visos nuevos, bien sea que se trate de quienes asisten expectantes u observan las obras, bien sea que se trate de quienes las interpretan o quienes, en el decir de Maurice Merleau-Ponty (1977), aportan su cuerpo para que la obra acontezca.

Las lavanderas del río Atrato: Algunos elementos del diálogo en el laboratorio creativo y en la puesta en escena

Propongo en las líneas que siguen traer a la palabra algunos rastros y huellas que dejaron el acompañamiento al proceso creativo y de puesta en escena (el laboratorio creativo que tuvo lugar en 2023), así como la obra misma, *Las lavanderas del río Atrato. Restregando su dolor*, dirigida y con coreografía de Jhosimar Mena Córdoba, director de la agrupación Yalumba, obra desarrollada y presentada en el marco del proceso Cuerpos Emergentes, la cual se estrenó el 9 de noviembre de 2023 en la Sexta Bienal Internacional de Danza, en Cali, Colombia.

La puesta en escena de la obra contó con los bailarines Wendy Gabriela Moreno Mena, Yaritza Yesenia Robledo Quejada, Katlin Yuseth Murillo Córdoba, Kelly Johana Moreno Becerra, Karen Loreidy Córdoba Granja, Avelina Córdoba Palacios, Yoser Stiwar Ramírez Palacios y John Freddy Palacios Rodríguez; con la dirección musical de Indalecio Sánchez Mosquera y la música de Guillermo Sánchez Córdoba, Walter Sty Zea Blandón, Charlieth Sánchez Córdoba y Walter Eccehomo Martínez Mena; con las voces de Lida Yuliana Parra Moreno (cantante) y de Avelina Córdoba Palacios (narración oral); y con el trabajo luminotécnico de Jhoan Miguel Asprilla Gutiérrez y el trabajo escenográfico de Carlos Mario Rentería Aragón.

En palabras de Yalumba, la agrupación surge en la ciudad de Quibdó el 23 de marzo del 2014, con el objetivo de mantener y fortalecer el patrimonio dancístico del Pacífico norte colombiano y se ha enfocado en volver la mirada hacia los lenguajes corporales característicos del territorio para estudiarlos y generar procesos de investigación-creación desde las cotidianidades, formas y creencias de sus habitantes. Por su parte, *Las lavanderas del río Atrato. Restregando su dolor* es una obra de danza que recoge, por un lado, las investigaciones del movimiento que sus integrantes afrodescendientes han realizado en torno a los oficios tradicionales de los habitantes del territorio del río Atrato, particularmente de las lavanderas, investigaciones en las que se cuidan elementos de la tradición y se los actualiza en lo contemporáneo; por otra parte, se propone como una rememoración y conmemoración de las mujeres afro del departamento del Chocó, quienes con sus manos, poncheras, rалos, manducos, tendederas y técnicas corporales han lavado la ropa a la orilla del río Atrato, para aliviar sus penas y conseguir el sustento para sus familias.

Las lavanderas del río Atrato, las mujeres afrodescendientes dedicadas al oficio, en su quehacer tácitamente entrenaron sus cuerpos de forma natural y crearon formas de movimientos (técnicas de movimientos) muy valiosas que hacen parte de la cultura corporal del departamento del Chocó, las cuales se convirtieron en una herramienta fundamental para la creación de esta obra dancística. Acaso el oficio de lavar la ropa propia y de otros es una práctica universal en la que se reúnen formas comunitarias de construcción de relatos, movimientos y apoyos mutuos arraigados en lo local e incluso familiar, pero que sirven de vehículo para experiencias simbólicas universales como la solidaridad entre las mujeres, el cuidado y la limpieza de las heridas infringidas por distintas violencias y la esperanza de reconstrucción de identidades afro quebradas y comunidades vulneradas.

Ahora bien, en cuanto al proceso de acompañamiento, durante varias semanas, particularmente del segundo semestre de 2023, y en la mediación e intermitencia desconcertante de la presencialidad y la virtualidad, en la que al parecer quedamos atrapados en los modos actuales de encontrarnos, nos reunimos en torno al proceso de creación y puesta en escena de la obra de danza *Las lavanderas del río Atrato*, en un espacio de pensamiento, creación y diálogo llamado Laboratorio Creativo. Además del bailarín y coreógrafo Jhosimar Mena y de quienes integran la compañía Yalumba de Quibdó, asistimos a esta búsqueda de diálogo Adela Donadío, en el acompañamiento dramático; Wilfran Barrios, en la asesoría coreográfica; y Carlos Eduardo Sanabria, en la búsqueda de preguntas y conceptos que sirvieran a los encuentros y al trabajo creativo.

En un tiempo muy limitado y vertiginoso, logramos la escucha y el diálogo, con el propósito de acompañar a la compañía en el proceso de creación y posterior puesta en escena en la Sexta Bienal Internacional de Danza de Cali en 2023. El tono directriz del encuentro fue atender ante todo a la presencia, la voz y el acontecer escénico mismo a cargo de Jhosimar Mena y de la agrupación Yalumba y contribuir a su largo proceso creativo e investigativo de vida en la danza.

En efecto, en su formación dancística, la agrupación ha estado vinculada, en la mayoría de sus integrantes desde la infancia, a la música y a la danza tradicionales: en los encuentros con los bailarines surgían repetidamente los nombres y el reconocimiento hacia maestras y maestros como Madolia de Diego Parra, Ninoska Salamandra, Edward Caicedo, Emilia Caicedo, Isaías Córdoba, Alexander Mena Rentería y, más recientemente, a maestros como Rafael Palacios y Wilfran Barrios. Indudablemente, esta mención de nombres es solo una indicación de la tarea aún por hacer en la construcción de la historia, la historiografía y la teoría de la danza en el país, así como en la reflexión estética sobre sus poéticas y las tensiones entre las mismas.

En cuanto a su proceso investigativo, desde un primer contacto con el grupo se hizo patente la necesidad de escuchar, pero escuchar de verdad, por encima de las fórmulas a veces acuñadas por el uso en los circuitos artísticos y culturales, en los que las palabras *violencia*, *resiliencia* y *resistencia* a veces tienden a perder su poder interpelador y a quedar domesticadas en un discurso institucionalizado y una interpretación ya dada e incuestionable. De esta manera, fue necesario cuestionar permanentemente los supuestos y preguntarnos por lo que decíamos con palabras insistentes en nuestro uso y comunicación: violencia, resiliencia, poder sanador del arte, memoria.

Así, el planteamiento documental de la propuesta de Yalumba nos llevó a acoger y desplegar la pregunta por la vivencia de la violencia, sea esta relatada o testimoniada por quienes la han sufrido en su propio cuerpo y territorio, sea esta transformada en gesto, movimiento y danza por quienes la han visto o escuchado de quienes la llevan en la piel. Igualmente, motivo fértil y enriquecedor de discusión fue la puesta en cuestión de la posible sanación con/por/a través del arte: además de ser una declaración que podría, quizá, imponer a las artes una misión desmedida y que no necesariamente tendría que corresponder a su modo de ser y de operar en la existencia, nos aturdiría, desde la vivencia de los procesos creativos mismos, la insistencia actual sobre la sanación a través del arte justamente por ver lo inconmensurables que son algunas formas artísticas propias del gran circuito académico y cultural, con respecto a la vivencia encarnada y en los territorios mismos de una herida y una violencia que permanecen, se incrementan y nos insisten en ver a la cara esa tarea que es el dolor de la vida.¹

Asimismo, se hizo presente la experiencia y el propósito de los integrantes de la agrupación en el sentido en que la relación entre la tradición o las tradiciones y lo contemporáneo aún está por pensarse, por

¹ En este sentido, a pesar de ser una mera anécdota de los días que compartimos el encuentro en Quibdó con la agrupación, resultaba dicente y muy significativa la ansiedad cotidiana al finalizar los ensayos en las noches: la angustia y la necesidad del cuidado mutuo expresado en los chats, que preguntaban y reportaban el arribo a salvo y en buen estado de todas y todos a casa. Cuerpos, casas y territorios agobiados por esa violencia cotidiana que cambia los modos de habitar, los gestos, el ritmo de los pasos. Las preguntas teóricas acerca de los tipos y las causas de la violencia en la región adquirirían una concreción rotunda y situada en la piel de todos estos y estas jóvenes que temen el camino de regreso a casa.

nombrarse y por recrearse. La tradición encarnada en unos cuerpos, en gestos y movimientos, en cada oficio, no es un esquema aprendido y repetido, sino *performancia* viva y renovada: para Yalumba, investigar y cuidar el patrimonio dancístico se concreta en el trabajo de la agrupación mediante el estudio de los lenguajes corporales de quienes habitan los territorios del Pacífico norte colombiano, de quienes llevan en sus pieles y en sus movimientos los oficios que hacen la vida cotidiana, por ejemplo, en el malecón del río Atrato, como es el caso del motivo de esta obra, el oficio de las lavanderas.

Ahora bien, el acuerdo tácito en el proceso del laboratorio creativo era, por un lado, atender a la tradición no en un sentido patrimonialista que buscara congelar lo aprendido en los cuerpos de quienes bailan y hacen la música o en los cuerpos de los oficios que los integrantes de la agrupación han estudiado, desde la perspectiva de la comprensión del movimiento, durante años: los oficios de la lavandera, de las mujeres que venden el pescado, de quienes trabajan en la minería artesanal, por ejemplo; la tradición sucede en sus cuerpos, que aprenden de sus maestros, de quienes enseñan los oficios, pero se actualizan en cada *performancia* renovada. Por otro lado —y ya la vecindad de la danza y los oficios nos indican la dirección—, atender al ejercicio creativo en la danza no como un repetir lo aprendido, esto es, las técnicas y los esquemas de la tradición, sino aprender y reaprender el movimiento desde la observación e interpretación de los movimientos cotidianos de los cuerpos y sus oficios.

En el giro de la tradición encarnada y aprendida hacia lo contemporáneo sucede algo similar a lo que sucede en el paso de la danza clásica hacia lo moderno y contemporáneo: no se impone sobre los cuerpos y sus movimientos la necesidad y la imposición del relato de esta o aquella historia; más bien, el movimiento de la danza escenificada encuentra su origen, su motivo y su meta en una indagación cinestésica, en una exploración sobre la potencia expresiva y emocional del movimiento mismo, por ejemplo, de los oficios, en sus relaciones con el territorio, con los elementos (el agua, la tierra, el sol), con el chorro violento de la historia en esta región y con las formas en que la cotidianidad se hace familiar desde la fuerza de la solidaridad y el cuidado en la comunidad.

Parecería como si el viejo *dictum* del “arte como imitación” se revalorara en el proceso creativo y en la obra de *Las lavanderas del río Atrato*, y no justamente a la manera de un cuadro de costumbres o un relato o retrato de la inmediatez de lo individual: más bien, la propuesta de los movimientos danzados reanima los esquemas aprendidos desde el atento demorarse en la observación, comprensión y encarnación de los movimientos de los oficios de la vida cotidiana. Como si hubiese acaso un continuo entre la danza y los movimientos habituales de la vida cotidiana: la obra *Las lavanderas del río Atrato. Restregando su dolor*, con su alabao de inicio, entra en el espacio escénico como si fuese la vida misma y culmina con el relato de las mujeres lavanderas que inspiraron y habitaron el mundo de la infancia de muchos de los integrantes de la agrupación y las imágenes/apariciones de quienes ya no están presentes, pero sí lo están a la manera de conmemoración, de reconocimiento y de agradecimiento.

Para quienes asistimos a la obra, quienes atendemos e intentamos demorarnos en ese observar cuidadoso de lo que sucede allí, es la vida misma la que entra en nuestra vida de espectadores: la música de esta región del Pacífico colombiano, a orillas del río Atrato, con las romerías de las fiestas de San Pacho, que tienen lugar entre septiembre y octubre de cada año, o simplemente con la presencia de todos los oficios que se dan cita en el camellón del río Atrato.

Estructura y poética de *Las lavanderas del río Atrato*

La obra está allí, en un cuidadoso abrirse y acontecer y luego cesar, pero permanece allí (en los cuerpos de los y las bailarinas, en quienes asistimos a su estreno, en la programación de la Bienal, en el registro audiovisual, en el trabajo previo y el trabajo posterior que aún continúa) en distintas huellas y rastros; y, de golpe, está en el título, que indica la centralidad de las lavanderas, un tema al que quizá ya estamos acostumbrados en la historia del arte, particularmente visual, y que nos interpela a la vez con la espontaneidad de lo más ordinario y cotidiano y con el atisbo de algo por pensar en el nexo entre el oficio, las mujeres, el agua y el sobrellevar la vida. Quizá en lo más cercano y familiar, como en un par de zapatos de campesino, respira una interpelación en la que las obras nos dan en qué pensar.

Ciertamente, en el tema de las lavanderas y en su insistencia en diversas manifestaciones artísticas resuena una pregunta, algo que las obras tienen que decirnos. Sin pretender de ninguna manera tomar prestada una fingida dignidad del asunto por referirlo a partir de quienes lo han consagrado en la historia del arte visual (Goya, Toulouse-Lautrec, Daumier, Millet, Gauguin, pero también más cerca en Andrés de Santa María o en Domingo Moreno Otero), las lavanderas se abren paso en el arte con su voz, con sus movimientos, con sus relatos y con su manera de hacer hogar, territorio, amparo y cuidado (recordemos las voces y las canciones de ilustres lavanderas como Petrona Martínez, Totó la Momposina o Rosalía Urrutia Hoyos) (Rojano, 2022).²

Figura 1. Lavanderas cargan el joto



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

² Por otra parte, aunque aquí no se pretende abarcar el tema sino solo señalarlo, es importante llamar la atención sobre la música de la obra *Las lavanderas del río Atrato*: en la primera escena escuchamos y vemos en el espacio escénico la canción *Rechacemos*, de María Facunda Mosquera; en la segunda escena, *La Negra Bembé*, de La Contundencia Chirimía; en la quinta escena, *Las lavanderas*, de Gabriel Romero y Senén Eduardo Palacios Córdoba; y en las demás escenas se utiliza música de creación y la música que acompaña las danzas hace parte del folclor chocoano.

En lo que sigue, se busca ofrecer dos elementos de la estructura y de lo que podríamos llamar una poética de la obra y del proceso del laboratorio creativo. Se entremezclan para registrar esos elementos de lo pasado, de lo que ya ha sucedido, pero que pueden servir para la reflexión y la investigación-creación en las reposiciones o reinterpretaciones de *Las lavanderas del río Atrato*. Partimos, entonces, de las lavanderas que dan testimonio de su realidad, una realidad que si bien tiene que ver con la búsqueda esforzada del sustento y con la esperanza de superar la escasez o la carencia cotidiana, también dice lo que es la existencia de cualquier ser humano y la posibilidad de comprendernos en lo que dicen con su relato, su voz, su oficio y su modo de cuidar: dicen la existencia de lo humano en su relato sobre las formas en que han sido violentadas, en sus charlas, chanzas y cantos que aligeran la carga del oficio; dicen la solidaridad y las formas del cuidado mutuo y de sus hijos que acompañan su trabajo con sus voces, sus juegos y sus dramas; dicen las formas de leer y comprender la humanidad de las otras personas a quienes pertenece la ropa que ellas lavan y cuidan; dicen una compleja realidad que se entreteje con el oficio, el cansancio, las conversas, el dinero, la ropa tendida, el sol y el agua y la lluvia y el río, que aligeran o dificultan el trabajo.

Figura 2. Lavandera con la ponchera



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

Las lavanderas del río Atrato sucede así en el sencillo tema de un oficio que tienen en sus vidas y en sus recuerdos miles de pobladores del Pacífico, pero también del Caribe y de todos nuestros ríos en todas nuestras regiones: la universalidad y la complejidad de lo humano en lo más cotidiano de las lavanderas, de la ropa sucia, de la ropa lavada, del agua, del trabajo y del clima. Aquí la demora cuidadosa y la observación de la realidad y del trabajo suceden en lo cotidiano y en *Las lavanderas*, que vienen a, y suceden en, la escena del arte. La obra sucede entonces allí, con su nombre y su tema, y también con el territorio, con el agua y el río.

A continuación, se ofrece la obra desde el ejercicio del proceso creativo, particularmente del relato y la voz de quienes integran la agrupación Yalumba y la puesta en escena de *Las lavanderas del río Atrato*, en su

composición de siete (7) escenas, así: Rechacemos, El rallo, Restregar mi cuerpo, El joto, Lavando la ropa de otros, Cruz diablo y El santo.

Rechacemos

La obra inicia con un alabao chocoano llamado *Rechacemos*, de María Facunda Mosquera, con el que se convoca la entrada de las lavanderas, quienes llevan el joto o bulto que tiene la ropa que se lleva a lavar. La voz, los cuerpos, los músicos en la escena, la fachada de la casa y las mujeres que llevan el joto anuncian los elementos del relato y los motivos de la exploración del movimiento en su despliegue. Como elemento narrativo descriptivo, la voz de la cantante, que va caminando por el escenario, y la música de los músicos, sentados, nombran inmediatamente las violencias y las rechazan.

La espacialidad va siendo configurada por el paso de cuatro lavanderas que entran con el joto sobre sus cabezas, que caminan hacia el río y que con su andar declaran y rechazan la violencia; el espacio escénico se encuadra por la fachada de la casa, la casa tradicional y típica de la región. Los elementos de la parafernalia nos llevan a la inmediatez y presencia de la comunidad y de lo cotidiano: ciertamente, vemos aquí en algunas presencias el resultado de mucho tiempo de investigación de los y las bailarinas, en su caminar por las calles y el malecón de Quibdó, de sus barrios, de sus campos, a través de la mirada, la observación, el cuidado, la repetición, la imitación, la recreación de los cuerpos y sus movimientos en sus oficios. ¿Cómo es el cuerpo y la corporalidad del lavar, de las lavanderas?

Figura 3. Lida Yuliana Parra Moreno canta *Rechacemos*, de María Facunda Mosquera



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

Asistimos a ese entramado en el que la danza sucede entre lo instalado y dispuesto en el escenario y la vida cotidiana misma. Vale la pena indicar aquí el final que se va configurando: allí nos guiará la voz, la corporalidad y el relato de Avelina Córdoba Palacios, antigua lavandera y madre de Jhosimar Mena, quien, entrelazando la escena con la vida cotidiana, en una suerte de dramaturgia o coreografía documental o

testimonial trae a la presencia la vida y el relato de muchas mujeres ausentes, dedicadas a los oficios de la vida cotidiana, de su subsistencia y existencia. ¿Avelina está contando su oficio de la vida cotidiana y la escena es vida cotidiana, pero hecha escenario, dramaturgia, coreografía y danza, o la danza es el relato de la vida cotidiana que entra en la escena?

Por otra parte, la presencia de la casa en el escenario nos instala en esa misma cotidianidad y en la cercanía del territorio: es la casa del habitar cotidiano de la comunidad afro, es la espacialidad de lo íntimo y de lo comunitario, del habitar que puede ser vulnerable y objetivo de múltiples violencias y del asegurador amparo de lo familiar y de lo comunitario. De esta manera, la idea y la presencia de la casa —que más allá de un objeto arquitectónico hecho fachada, nos interpela y pide pensar y sentir el habitar—, así como la música, concretan esa transformación que opera lo artístico entre lo individual y anecdótico, entre lo local y tradicional, y la universalidad de lo humano en su fragilidad, en su pertenencia al territorio, a la comunidad y la historia, al drama social y cultural de lo que pasa en un país centralista, de unas élites (sociales, políticas, culturales, artísticas, académicas) que se resisten a reconocer, escuchar y ver lo que el territorio y una ciudad como Quibdó tiene que decirnos.

Figura 4. Lavanderas cargan el joto.



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

Las lavanderas que al son del alabao se dirigen con el joto hacia el río imaginario de la escena nos traen el rumor y el paso incesante del río a donde van a lavar la ropa, nos traen los movimientos de los oficios que suceden en sus orillas, la consagración y el furor de las fiestas de San Pacho y la presencia constante del agua del río y de lluvia y de la humedad permanente del Pacífico colombiano, el agua de vestigios primigenios del origen y de la memoria, pero también el agua con las huellas de la contaminación de la minería legal e ilegal del oro.

De nuevo, el joto de ropa para lavar trae la vida cotidiana a la escena, y no solo como un objeto más del oficio de lavar, sino como símbolo poderoso: el joto verdadero de la escena está integrado por ropa que viene de las casas de los y las bailarinas, trae el mundo de lo familiar al mundo universal de lo escénico; a su vez, el joto de la representación, que está integrado por la ropa de otros que las lavanderas deben lavar para obtener el sustento, trae las historias, relatos y corporalidades mismas de muchas personas que no están allí. Como un par de zapatos representa lo humano (¿acaso no decimos “ponte en mis zapatos” para buscar el reconocimiento y la resonancia de unos en otros?), así mismo el joto es una multiplicidad de relatos y testimonios y seres humanos. Así, como más adelante las herramientas del oficio (poncheras, rallos, cepillos, manducos, tendederas, por ejemplo) prefiguran rasgos de lo humano (la reparación, la limpieza, el cuidado, la defensa, la espera), cada prenda trae individuos diversos a la escena a través de esa rendija en el muro de la existencia y de la cotidianidad que es la prenda de vestir.

El rallo

En esta escena tiene lugar un enfrentamiento entre las lavanderas, que se encuentran con sus jotos, rallos y cepillos, con los hombres que llegan al mismo lugar a lavar. Se da una tensión entre la polaridad que se construye desde una masculinidad desafiante, invasora del espacio de las mujeres, y las lavanderas, que vigorosa y musicalmente confrontan ese ejercicio de poder. En primer lugar, entra una lavandera con un rallo y un cepillo, cantando la canción *La Negra Bembé*, de la Contundencia Chirimía, y se sienta sobre el joto a restregar. Enseguida, entran dos lavanderas más, quienes repiten la estrofa de la misma canción y luego solo se escucha el sonido de los rallos de las lavanderas, acompañados por el sonido de la percusión de los músicos en el escenario. Dos lavanderas ejecutan un dueto con los rallos y los cepillos, y prontamente ingresan dos hombres con rallos y jotos pequeños y con una actitud desafiante hacia las mujeres. En un despliegue de poder impuesto, estos hombres comienzan a lavar invadiendo el espacio de las mujeres. Dos de las lavanderas salen del escenario y los hombres realizan un dueto, mientras que la primera lavandera sigue restregando sentada en el joto. Uno de los hombres sigue lavando y se acerca al espacio de la lavandera y la sigue provocando. Ella confronta a los hombres, levanta y deja caer el joto en una especie de muestra de su propio poder, los hombres se asustan y salen de escena a medida que la lavandera avanza hacia ellos con movimientos fuertes.

En palabras de Jhosimar Mena, esta escena busca expresar la potencia y la fuerza de las mujeres para confrontar y sobrellevar las dificultades cotidianas, así como la alegría y el poder femenino que configura su espacio de mutuo cuidado, de trabajo, de pensamiento, que es lo que les permite anclarse al territorio. Lavar en comunidad, además de ser obviamente una manera de conseguir el sustento, es también una actividad que aferra a las lavanderas a su comunidad y a su territorio, configurando así un espacio de amparo, cuidado y protección.

Restregar mi cuerpo

Esta escena se abre con la entrada despaciosa, tímida, o mejor, temerosa, de una mujer sosteniendo una ponchera, quien ha sido violentada. Se escuchan voces de lamento, acompañadas por el saxofón, el palo de agua y el triángulo. Recibe gritos agresivos y órdenes de un hombre, que la atemorizan y hacen que ella corra, como buscando amparo, por todo el espacio escénico. Cubre su cabeza con la ponchera, como si quisiera ocultarse o protegerse, a la vez que mira al público con una mirada lenta y llena de miedo, angustia y rabia, acaso buscando algún alivio que sabe que no llegará de quienes, como asistentes a un espectáculo, son testigos

pasivos de tanta violencia en el territorio y en el país. La mirada desamparada es la contraparte de nuestra mirada pasiva que, acaso con distancia estética, nos mantiene a salvo de todo dolor y compasión.

Figura 5. Lavandera en “Restregar mi cuerpo”.



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

La lavandera, por la situación vivida, muestra con movimientos frenéticos sobre su propio cuerpo que siente que su piel y su ropa están sucias: es un solo en el que expresa su miedo, dolor, rabia y restriega su cuerpo, luchando con su propio cuerpo para quitarse esas prendas que tienen un peso y un dolor emocional muy graves y fuertes. Aquí no tiene lugar ninguna estetización, ninguna afectación artística que busque suavizar los golpes de la vida, la crudeza de las violencias múltiples contra las mujeres, contra la población afro, contra la región y la naturaleza.

Ingresa dos lavanderas más con poncheras y atienden y cuidan a la mujer violentada. Le ayudan a quitarse las prendas de la violencia y a limpiar su cuerpo con el agua del río Atrato. Las tres lavanderas toman las prendas y comienzan a lavarlas, las restriegan, las azotan con el manduco, las tuercen, las sacuden y entre todas las llevan hasta la tendedera para que el sol termine de limpiarlas.

Figura 6. Tres lavanderas en “Restregar mi cuerpo”.



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

Resuena o se refleja aquí lo expresado en la confrontación entre hombres y mujeres de la escena anterior: allí veíamos la alegría de las lavanderas cantando, pero también confrontando a los hombres que buscan imponer violentamente su fuerza amenazante y transgredir así el espacio de cuidado y amparo de las mujeres. Allá triunfa el ámbito de cuidado mutuo de las mujeres, su fuerza y su alegría; aquí la mujer violentada es recuperada y reintegrada al espacio de cuidado de la comunidad de lavanderas.

Es cuestionable hablar de una “curación”, pues las diversas violencias no se borran tan simplemente como la suciedad de la ropa lavada. Es más, aquí el lavar la ropa funciona como un despliegue de la idea de elaborar las emociones y sentimientos de las mujeres violentadas, y el círculo de cuidado de las otras lavanderas funciona como el cuidado para enfrentar, mantener y transformar los dolores y vicisitudes. No es un liberarse de las emociones y del dolor; es elaborarlas, desplegarlas, reconocerlas en el cuidado de la comunidad. La ropa que traía la lavandera y de la que finalmente se libera y que es lavada no desaparece, acaso el olor del miedo y las manchas de las heridas pueden ser lavadas por esa agua generosa y siempre presente del río Atrato, pero la ropa del momento de la violencia se conserva y mantiene su huella en la tendedora.

El joto

En esta cuarta escena, luego de la amenaza del quebrantamiento por la violencia y la recuperación del círculo de cuidado, se vuelve a afirmar el compartir, la unión y la copertenencia de las lavanderas en el trabajo en comunidad. Tampoco hay aquí una suavización de la incertidumbre mediante una esperanza bucólica o un ansia de alguna armonía perdida e idealizada: es la confianza vigorosa del mismo cuidado de la comunidad.

Entra una lavandera a extender una cobija en la tendedera y luego entran otras cuatro lavanderas, cada una con un joto. Realizan una secuencia de movimientos, teniendo como principal elemento o eje del movimiento el joto que cada una lleva, mientras se escucha música de percusión, en la que prima la tambora acompañada de la requinta y los cununos. Al terminar esta secuencia de movimientos, cada una de las lavanderas deja el joto en el centro de la escena y todas se dirigen hacia la tendedera en busca de la cobija. La toman entre las cuatro y con los jotos de cada una arman un joto grande y ejecutan una secuencia de movimiento sosteniendo el joto entre las cuatro. Salen del escenario con el joto en la cabeza. Prima el sonido de la tambora, pero con la base o golpe del abozao y acompañado de platillos, requinta y cununos.

Lavando la ropa de otros

La continuación de la música de la escena anterior une esa secuencia con la primera de “Lavando la ropa de otros”. Entra un hombre que busca confrontar a las lavanderas que llevan el joto grande sobre sus cabezas. Al no poder encontrarlas, decide el hombre confrontar el joto, pues este es un elemento muy preciado para las mujeres. Realiza un solo con movimientos muy fuertes y desbarata el joto: comienza a regar la ropa indiscriminadamente con mucha rabia y mientras saca y tira desordenada y violentamente la ropa, se encuentra con algo inusual que no debería estar dentro del joto, unas botas de caucho. Se sorprende al encontrarlas, las toma y las ubica al lado del joto o las cuelga en la tendedera.

Entra en diagonal, en silencio y caminando muy lentamente entre el desorden de prendas regadas por el suelo una lavandera que lleva una ponchera sobre la cabeza. Pone la ponchera con agua en una esquina del escenario y se devuelve a buscar una de las prendas tiradas por el suelo, comienza a lavarla utilizando sus manos, todo con movimientos muy lentos y cuidadosos. Ingresan otras tres lavanderas con una velocidad normal, diferente a la de la primera, a recoger la ropa regada en el patio. Mientras recogen la ropa del suelo, al comienzo mostrando desacuerdo por lo sucedido con el joto que el hombre ha deshecho, suena a capela la canción *La lavandera*, de Gabriel Romero.

Figura 7. El hombre frenético



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

Al ir recogiendo la ropa, las lavanderas se van olvidando de la dificultad y del desorden causado por el descuido y la rabia del hombre y comienzan a lavar la ropa de otros como si fuera propia, con mucha alegría. A medida que van lavando la ropa (se escucha un abozao interpretado con el formato tradicional de chirimía, con clarinete, tambora, requinta y platillos), la van colgando en la tendedora y, con la ropa restante, vuelven a armar el joto como símbolo de protesta. Salen de escena las tres lavanderas que organizaron nuevamente el joto y se queda sola la primera lavandera, que todo el tiempo ha lavado las prendas muy lentamente, y la luz se va apagando.

En palabras de Jhosimar Mena, esa ropa que las mujeres recogen y lavan, que no es propia, es tratada como si fuese propia. Cada prenda representa algo para ellas, además de ser la fuente de un sustento: toda la acción del oficio, todos los movimientos, dicen una forma de comunicación y de creación de puentes con los demás, con las demás personas. La ropa es la figura, la forma de lo humano, y cada prenda dice de las personas, de sus trabajos, de sus esfuerzos, de su vida.

Cruz diablo

Entra un hombre que camina atemorizado, dando señas de que camina en otra realidad que lo *obsede*. Solo se escucha su voz que dice “El diablo, el diablo, fue él, no, no, no fui yo, fue él, el diablo”; culpa, señala al diablo. Observa las botas de caucho que cuelgan en la tendedora y se altera mucho más. Comienza a escuchar voces que le gritan “Diablo, diablo, cruz diablo, cruz diablo...”. Van entrando los y las bailarinas mencionando las palabras *diablo* y *cruz diablo*, lo que marca el inicio de un juego que lleva este nombre: un juego que consiste en seguir lo que dice alguien. Pide que saquen las prendas, que las laven; pide que se abracen, y se abrazan. En ese momento algunas personas se acercan al hombre frenético y lo abrazan, buscando integrarlo al

juego, pero este reacciona rechazándolas bruscamente. El estribillo del juego “Cruz diablo” dice: “San Miguel dorado–cruz diablo/Por un alma vengo–cruz diablo/Y si no me la dan–cruz diablo/Todititas las tengo–cruz diablo”.

Piden que bailen un pasillo y todos comienzan a bailar, unos individualmente, otros en pareja; en la dinámica del baile se le va abriendo espacio al hombre frenético para que haga un solo de pasillo, y es aquí donde los músicos lo penan. Este se niega a cumplir con la pena y los músicos ante la negativa no quedan contentos. Se reanuda el juego y se pide que bailen un abozao. Bailan libremente, algunos bailan en parejas con los rалlos, dejan los rалlos y entre todos comienzan a realizar una secuencia de movimientos. Se agrupan y de repente entra el músico al que no le cumplieron la pena y saca un machete, todos buscan reaccionar, pero no les da el tiempo y todos se quedan quietos.

El hombre frenético es la presencia de quien se quiebra por las vicisitudes del conflicto armado, de quien vive sintiendo temor, zozobra y alucinaciones. Su contraparte, las lavanderas, que también sufren sus violencias, las de la vida cotidiana, las de la carencia, las de la subsistencia, así como las del conflicto, han mostrado en el proceso de la obra las distintas caras y visos del sufrimiento y de la recuperación en el círculo de su cuidado. Tratan de integrar al hombre frenético, convirtiendo los miedos en el juego “Cruz diablo”, que disfrutaban al máximo.

El santo

En el silencio y la quietud producidos por la amenaza del machete entra la lavandera de la vida real con su ponchera, cepillo, rallo, jabón y un balde con agua a lavar la ropa. Es Avelina Córdoba Palacios, mujer de 56, quien pasó muchos años de su vida lavando la ropa de otros para sacar a su familia adelante. Mientras lava algunas prendas en el escenario, se escucha el relato de su experiencia como lavandera:

Soy la mamá de Jhosimar Mena Córdoba. Fui lavandera veinte años de mi vida. Siempre vi a mi mamá Ana Teolinda, lavar muy bien. Yo me llamé Avelina, como mi abuela. Mi abuela también fue lavandera. De ellas aprendí. Estudié enfermería, pero no encontré trabajo fijo. En esta región no siempre se encuentra trabajo en lo que uno estudia. Y la vida le va dando a uno responsabilidades. Entonces me volví lavandera, que era lo que sabía hacer. Quería que mis hijos tuvieran oportunidades. Me buscó una profesora y me buscó otra y así llegaron más clientes. A un político de la región le lavé su ropa muchos años. Mi abuela y mi mamá lavaron siempre en el río Atrato y yo también, cuando no llegaba agua del acueducto. Al patio de mi casa llegaba un tubo y ahí teníamos un lavadero comunal con otras mujeres del barrio Palenque, con Luz Mila, Gabriela, Rosa y Edua. Lavábamos como en el río, en poncheras, agachadas, jabonando, restregando, juagando y tendiendo. A las lavanderas nos dan muchos dolores, sufrimos de artritis, de la columna y de los pulmones. Uno jabona y está haciendo sol y llega el aguacero y no se puede parar el trabajo. Y el calor de la planchada. Las lavanderas lavamos pantalones, vestidos, faldas, shorts, camisas, batolas, toallas, sábanas, manteles, cobijas. No lavamos ropa íntima. Ni las que se iban por accidente; esas las devolvía. La ropa llega sucia y se entrega limpia. Era ropa de otros, pero yo la trataba como si fuera mía. A pesar de lo duro que fue, me da satisfacción lo que hice.

[...]

Las lavanderas del río Atrato. Restregando su dolor tuvo un preestreno el 1 de noviembre de 2023 en el auditorio de la Universidad Tecnológica del Chocó, en Quibdó. Hacía pocas semanas habían concluido las fiestas de San Pacho (San Francisco de Asís), que tienen lugar entre septiembre y octubre. Fiestas de celebración de identidad afro, fiestas en las que se entremezclan fecha y figura del santoral católico con las tradiciones y costumbres ancestrales afro al ritmo de la música de chirimía. Como sucede en general en los

carnavales con raigambre y vitalidad popular, se entremezclan lo sagrado y lo profano (una polaridad enunciada obviamente desde un pensar dual y hegemónico, pero que no logra indicar lo que se pone en juego, en representación y en escena en la cultura viva).

Esta mención es relevante pues, como en la obra, en el proceso creativo y en el texto irrumpen la realidad efectiva de lo cotidiano. La última escena, “El santo”, tuvo dos versiones: una muy cercana a la circunstancia de las fiestas de San Pacho, a la imaginería y a la cultura viva del sincretismo de lo propio y el catolicismo; y otra, presentada en el estreno en la Bienal Internacional de Danza, en Cali.

[...]

Avelina, en medio de su labor de lavar la ropa, encuentra en una de las sábanas la imagen del santo Eccehomo, la imagen del sufrimiento vivo y el sacrificio. Se sorprende, se echa la bendición, muestra la imagen al público y comienza a manifestar que hubo un milagro. En el escenario llega la gente del pueblo a verificar lo sucedido y entre todos comienzan a venerar la imagen del santo. Se ubica la imagen del santo encima del joto y enseguida los y las bailarinas y músicos comienzan a ofrendar elementos valiosos al santo (rallos, manducos, poncheras y cepillos), y con esta ofrenda se comienza a bajar la luz y termina la obra, mientras se escucha una marcha en honor al santo Eccehomo.³

Figura 8. Avelina con la imagen del santo Eccehomo.



Nota. Imagen fija tomada del vídeo de registro del preestreno.

[...]

Avelina, en medio de su labor de lavar la ropa, encuentra en una de las sábanas las imágenes de varias mujeres, lavanderas que ya no están con la comunidad del territorio.

³ Para acercarnos a lo sentido por un público local, justamente después del frenesí y el fervor de las fiestas de San Pacho en Quibdó, en el preestreno mencionado, recomiendo visitar el blog de Julio César Uribe Hermocillo, particularmente la entrada “El día que el Santo Eccehomo se le apareció a una lavandera en Quibdó”, del lunes 22 de mayo de 2023, en el blog *El Guarengue. Relatos del Chocó profundo*, en <https://miguarengue.blogspot.com/2023/05/el-dia-que-el-santo-eccehomo-se-le.html>

Figura 9. Avelina con la imagen de las lavanderas ausentes.



Nota. Fotografía de Johan M. Asprilla para Yalumba, 2023.

Son la imagen del esfuerzo, el recuerdo de las violencias, la conmemoración del círculo de amparo y cuidado de la comunidad. Se sorprende, se echa la bendición, muestra la imagen al público y comienzan a escucharse los nombres de las mujeres presentes en las imágenes. Al escenario llega la gente del pueblo a verificar lo sucedido y entre todos comienzan a conmemorar a sus mujeres, enseguida los y las bailarinas y músicos comienzan a ofrendar elementos valiosos a las ausentes-presentes (rallos, manducos, poncheras y cepillos), y con esta ofrenda se comienza a bajar la luz y termina la obra.

A manera de cierre

En el cierre de los dos textos fundamentales para cualquier reflexión avisada sobre el arte y los fenómenos artísticos contemporáneos (esto es, *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, y *El origen de la obra de arte*, de Martin Heidegger), quienes aún queremos o podemos ser interpelados por el arte recibimos la amable invitación a dejar de hablar sobre estas obras que nos interpelan y nos obligan a abandonar toda pretensión o presunción de comprensibilidad inmediata, para, en cambio, ir a ver la obra misma y ofrecer una ofrenda a los dioses que en su confrontación provocan esa disonancia que es el destino del ser humano, esa disonancia que es el acontecer mismo de la obra de arte.

Si retomamos la idea del epígrafe de Heidegger, en el que se plantea que el arte es una consagración y un resguardo en el que lo que es el obsequio al ser humano “el esplendor hasta entonces oculto”, podríamos aceptar y comprender en la intuición esa cercanía profunda entre la obra y la cotidianidad de los oficios, de sus movimientos, del sufrimiento y de la esperanza de las lavanderas que se expresan en sus cantos de duelo, alegría y celebración, y que nos hacen patente y aparente esa realidad en una nueva claridad. Asimismo, podríamos acercarnos a la comprensión acerca del “modo cada vez nuevo” en que el arte, todo fenómeno artístico, pero quizá de manera destacada las formas performáticas del arte, nos regalan ese acontecimiento de la realidad más próxima y familiar a la luz de una cierta extrañeza (y viceversa) que nos permite comprender lo que es de otra manera.

Nos indica Cunningham (2000), además, que la naturaleza de la danza es la de lo fugaz, lo instantáneo, lo intangible, lo evanescente y lo fluido o móvil; rasgos acaso obvios y sobreentendidos y, a la vez, problemáticos y cuestionadores; es decir, ricos en problemas por pensar (como si la danza también le impusiera a nuestra reflexión su impronta o su modo de ser) y en preguntas por rastrear e intentar delimitar.

Quizá para quienes se acercan a este modo de ser de la danza desde la interpretación o la creación, tal fluidez e instantaneidad evidentemente no equivale a lo intangible; más bien, todo lo evanescente, lo momentáneo y lo instantáneo de la danza parecen tener una realidad muy tangible, efectiva y corporal en y a través del movimiento mismo en el espacio y en su diálogo con la quietud, los intervalos y las pausas. Aquí parece reinar más bien la corporalidad, tanto en su dimensión fisiológica de los músculos y tendones, de sus esfuerzos y dolores que adquieren manifestación espacial visible y evidente en el movimiento, en el sonido de los pasos y el aliento, en el sudor, así como en sus dimensiones espaciales, sociales y culturales del movimiento, de los oficios, del río que fluye, del territorio que se nos abre en la obra. Y quienes se acercan y hacen real a la danza desde la creación y la interpretación saben todo esto sin ponerle muchas veces ni siquiera palabras, sino que lo hacen real y efectivo en el danzar mismo. Es justamente en este darnos cuenta acerca de la tensión entre la danza y estas palabras mismas, cuando, tomándole la voz a Cunningham, intentamos decir qué es esa naturaleza de la danza que dialoga con la reflexión, con la palabra: son entonces preguntas que surgen en el espacio mismo a partir del movimiento y del cuerpo mismo.

Preguntamos entonces por el modo de ser de la danza en *Las lavanderas del río Atrato* —quizá danzar es también una forma de preguntar— y podemos encontrar orientación en varios lugares. Tan fluida, evanescente y huidiza como el agua es la danza, pero, al intentar tomarla con las manos, huye y, sin embargo, como el agua, nos deja su humedad en la piel. Algo así es esa confluencia de la danza en la creación, el intento de preguntar y dialogar en el laboratorio creativo: la obra pasa, fluye, y a la vez queda en programas de mano, reseñas, artículos, videos, fotografías, grabaciones, relatos, críticas, testimonios, recuerdos, conversaciones, experiencias y memorias encarnadas.

De esta manera, la idea de que generemos y mantengamos una conversación permanente con motivo de la danza, es decir, que partamos del encuentro y de las experiencias con las obras mismas (esto es, con su acontecer, con su presentación, con su suceder en un escenario, en un patio de la comunidad o una bienal o en un festival), y que de allí sigamos en el impulso de su movimiento a la celebración de la reflexión, de la conversa o del pensamiento con motivo de la danza misma, es una idea que ha contribuido en las últimas décadas en nuestro contexto a la configuración y cualificación de esa constelación amplia y compleja que nombramos con la palabra *danza*: el circuito de la interpretación, la creación, el entrenamiento, la profesionalización, la investigación histórica, antropológica, teórica, pero también la diversión espontánea en distintos contextos como la circulación en la industria del entretenimiento, así como en los escenarios de congresos, bienales y festivales.

Se hace patente, quizás, la necesidad y el beneficio de superar la vieja contraposición entre el ejercicio práctico y la indagación reflexiva en las artes, particularmente en la danza, y esto no a partir de una propuesta individual o caprichosa, sino a partir de la dinámica misma que ha tenido el campo en el proceso y en el acompañamiento de *Las lavanderas del río Atrato*. Como podríamos forzar lo dicho en algún lugar por el pensador del arte mencionado, agradecemos a los y las bailarinas, a la obra y a la danza, tratando de pensar con ellos y ellas.

Referencias

- Ayala Santos, A. G. (2011). *Los ancestros y el patrimonio cultural en el Chocó*. Editorial Mundo Libro
- Barrios Herrero, O. (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Editorial Fundamentos.

Beauquiel, J. y Pouivet, R. (Eds.). (2010). *Philosophie de la Danse* [Filosofía de la danza]. Presses Universitaires de Rennes.

Birenbaum Quintero, M. (2019). *Rites, Rights, and Rhythms. A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific* [Ritos, derechos y ritmos. Una genealogía del significado musical en el Pacífico negro colombiano]. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199913923.001.0001>

Cunningham, M. (2000). *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve* [El bailarín y la danza: Merce Cunningham en conversación con Jacqueline Lesschaeve]. Marion Boyars Publishers Ltd.

Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal.

Heidegger, M. (1996). *Camino de bosque*. Alianza Editorial.

Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Paidós.

Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.

Parra Gaitán, R. (2020). *Revelaciones: Un siglo de la escena dancística colombiana*. Ministerio de Cultura y Proartes.

Rojano Osorio, A. (2022, 19 de octubre). *Lavanderas del Caribe y del río Magdalena: una historia musical*. PanoramaCultural.com.co. El periódico cultural de la costa Caribe de Colombia. <https://panoramacultural.com.co/patrimonio/8907/lavanderas-del-caribe-y-del-rio-magdalena-una-historia-musical>

Segato, R. L. (2018). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo Libros.

Uribe Hermocillo, J. C. (2023, 22 de mayo). *El día que el Santo Eccehomo se le apareció a una lavandera en Quibdó*. El Guarengue. Relatos del Chocó profundo. <https://miguarengue.blogspot.com/2023/05/el-dia-que-el-santo-eccehomo-se-le.html>

Nota sobre las fotografías

Todas las fotografías fueron tomadas por Johan M. Asprilla para Yalumba y han sido entregadas por Jhosimar Mena, director de la agrupación, para su uso en este artículo.