

CUERPOS QUE CUENTAN, CUERPOS QUE SABEN: DANZA Y NARRATIVIDAD EN CAÑADUZAL: HISTORIAS DE CENIZAS

BODIES THAT TELL, BODIES THAT KNOW: DANCE AND NARRATIVES IN
CAÑADUZAL: HISTORIAS DE CENIZAS

CORPOS QUE CONTAM, CORPOS QUE SABEM: DANÇA E NARRATIVIDADE EM
CAÑADUZAL: HISTORIAS DE CENIZAS

Juan Alberto Conde

Doctorat en Sciences du Langage, Université de Limoges
Profesor de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
juan.conde@utadeo.edu.co | <https://orcid.org/0000-0002-3052-6869>

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2024
Disponible en línea: 29 de julio de 2024

Sugerencia de citación: Conde, J. A. (2024). Cuerpos que cuentan, cuerpos que *saben*: danza y narratividad en Cañaduzal: historias de cenizas. *Razón Crítica*, 17, 1-11. <https://doi.org/10.21789/25007807.2114>

Resumen

Este artículo propone un análisis/comentario de la obra *Cañaduzal: historias de cenizas*, del grupo de la Compañía Artística Manglares, articulado en torno a la relación entre narratividad, cuerpo y representación. En cuanto al primer aspecto, se explora la manera en la que esta obra, que integra danza tradicional, urbana y contemporánea, despliega un relato que es representado a través de los recursos de la puesta en escena, la música y la coreografía, y la manera en que este relato se inscribe en una narrativa sociohistórica más amplia: la del desplazamiento y la violencia. El segundo aspecto, la corporalidad que soporta todos los otros niveles, se aborda a partir de la manera en que el movimiento y la disposición de las presencias físicas en escena, de la mano del vestuario, el maquillaje y la iluminación (objetos que modulan la corporeidad), ofrecen una experiencia plástica, además de narrativa, a los espectadores. El tercer aspecto, la representación, se asocia con la indagación en torno a la metáfora sinestésica que propone la obra: los sabores, primero dulces y provenientes de la caña de azúcar y luego amargos, de la muerte, la violencia y la desaparición, que se articulan con lo que Juliana Martínez ha denominado *realismo espectral*: las narrativas que ponen en evidencia la compleja continuidad entre la vida y la muerte en los territorios de la violencia.

Palabras clave: danza contemporánea; narratividad; cuerpo; sinestesia; realismo espectral; ciencias sociales.

Abstract

This article proposes an analysis/commentary of *Cañaduzal: historias de cenizas* [*Cañaduzal: Stories of ashes*], a piece produced by Compañía Artística Manglares. This document articulates three elements: narrative, corporeality and representation. In terms of narrative, the article explores the way in which *Cañaduzal* – which integrates traditional, urban and contemporary dance – unfolds a story that is represented through the resources of stage performance, music and choreography, and the manner in which this story is part of a broader socio-historical narrative of displacement and violence. Corporeality, which supports all other levels, is approached through the analysis of the way in which movement and the arrangement of physical presences on stage – through clothing, makeup and lighting (objects that modulate corporeality) – offers a plastic and narrative experience to the viewers. Representation is examined through the inquiry of the synesthetic metaphor deployed in the work: the flavors, sweet, at first, coming from the sugar cane, and then bitter, coming from death, violence and disappearance. This metaphor is articulated with what Juliana Martínez has called spectral realism, that is, the narratives that evidence the complex continuity between life and death in the territories of violence.

Keywords: Contemporary dance; Narrativity; Body; Synesthesia; Spectral realism; Social sciences.

Resumo

Este artigo propõe uma análise/comentário da obra *Cañaduzal: historias de cenizas*, do grupo Compañía Artística Manglares, articulada em torno da relação entre narratividade, corpo e representação. O primeiro aspecto explora a maneira como esse trabalho, que integra dança tradicional, urbana e contemporânea, revela uma história que é representada por meio dos recursos de encenação, música e coreografia, e a maneira como essa história está inscrita em uma narrativa sócio-histórica mais ampla: a do deslocamento e da violência. O segundo aspecto, a corporeidade que sustenta todos os outros níveis, é abordado a partir da maneira como o movimento e a disposição das presenças físicas no palco, juntamente com os figurinos, com a maquiagem e com a iluminação (objetos que modulam a corporeidade), oferecem uma experiência plástica, bem como uma narrativa, aos espectadores. O terceiro aspecto, a representação, está associado à investigação da metáfora sinestésica proposta pela obra: os sabores, primeiro doces e provenientes da cana de açúcar, e depois amargos, da morte, da violência e do desaparecimento, que se articulam com o que Juliana Martínez chamou “realismo espectral”: as narrativas que destacam a complexa continuidade entre vida e morte nos territórios da violência.

Palavras-chave: dança contemporânea; narratividade; corpo; sinestesia; realismo espectral; ciências sociais.

Introducción

Presentada en el marco del festival Cuerpos Emergentes, la obra *Cañaduzal: historias de cenizas* del grupo de la Compañía Artística Manglares es una pieza que, a través de la combinación de danza folclórica, urbana y contemporánea, propone una narrativa en torno al desplazamiento y la violencia en el contexto rural (aunque periférico a la ciudad de Cali) del Valle del Cauca. En este sentido, es una obra que ofrece al espectador las formas expresivas de la danza como una experiencia plástica, cinética y musical, pero que también entrega una historia silente (en el sentido de “sin palabras”) y narrada a través de los cuerpos, los movimientos y los elementos de la puesta en escena. Así, la obra también se acerca al *ballet* de acción o *ballet* narrativo, en el que la coreografía y los elementos escénicos se ponen al servicio de un relato que debe ser comprensible para los espectadores (Weickmann, 2007).

No obstante, el hecho de que este relato se vea modulado por la experimentación corporal y por estrategias escénicas que ofrecen mediaciones simbólicas generadoras de ambigüedad acerca también la propuesta de *Cañaduzal* a la danza-teatro de Pina Bausch (Servos, 2008). En este aspecto, la narratividad de

una pieza como *Cañaduzal* se ve modulada por la visualidad y la espacialidad, que hacen del territorio escénico un lugar de vectores de movimiento, luces, colores y profundidad (Oestersmith y Jeffs, 2023). Es posible afirmar que este tipo de danza —y esta obra en particular— oscila entre una voluntad mimético-narrativa (la representación de una historia y sus espacios narrativos) y otra voluntad cinético-plástica (el despliegue visual y sonoro de los cuerpos danzantes en un escenario tridimensional).

El conjunto de estas tensiones y despliegues estéticos dialoga y se inserta en un contexto cultural, social y político tanto desde su creación, dado que la obra fue concebida tras un proceso de investigación de campo en el territorio donde finalmente se ambienta su historia (el corregimiento El hormiguero, en el suroeste de Cali), como en su ejecución y presentación, en el marco de un proyecto como Cuerpos Emergentes, que busca dar visibilidad a las expresiones creativas de las regiones, frecuentemente omitidas en los centros políticos y administrativos del país, y a las problemáticas y acontecimientos de estos territorios, pero también a sus luchas por hacer ver y oír sus identidades en el contexto nacional.

Asimismo, estos tres vectores (la narratividad, la plasticidad y la identidad) se entretajan también en las dimensiones sonoras de la obra. La música, que marca y ritma la distinción entre lo folclórico, lo urbano y lo contemporáneo y que ofrece a los cuerpos el trasfondo de su despliegue dancístico, opera como marcador semántico que señala las transiciones y los umbrales entre la ruralidad y la periferia urbana, mostrando la mutación de las violencias en los territorios campesinos y aquellas que se diversifican y confrontan en los bordes de las ciudades, la orilla donde sobrepasan las comunidades desplazadas. El diseño sonoro complementa la música a través de una serie de paisajes aurales que se constituyen en marcadores diegéticos, fundamentales en la creación de atmósferas y escenarios, pero también de pasiones y sensaciones que constituyen el espesor sensible de la obra.

Todos estos vectores tienen como eje o centro de gravitación el cuerpo —los cuerpos— del danzante que, como señala Patrice Pavis (2000), en la danza-teatro se transforma en bailarín-actor, el cual oscila entre dos formas de gestualidad: la relativa a la danza y la relacionada con el gesto mimético, que imita o reproduce acciones cotidianas. Los cuerpos de la danza-teatro transitan así entre la fuerza y los simbolismos del movimiento muscular y la reconstrucción de los cuerpos-en-el-mundo que son representados a través suyo (pp. 135-136).

El semiotista Rocco Mangieri ubica históricamente esta distinción, asociándola con los modelos teóricos y escénicos propios del teatro y la transición operada en ellos desde el teatro de texto (de prosa o de guion), que tuvo su punto culminante con “la teoría y la técnica de Constantin Stanislavski”, y ese otro recorrido que pasa por las vanguardias europeas de principios del siglo xx (teniendo a Antonin Artaud como punto de quiebre fundamental) y que desemboca en “la ‘etiqueta’ provisional de teatro físico” (Mangieri, 2010b). Lo interesante de esta transición es que abre la puerta a otras formas culturales de la corporeidad y sus manifestaciones estéticas, en lo que Mangieri llama “la mirada sobre la otredad del cuerpo escénico”, la cual llega a constituir “un proceso neto y auténtico de interculturalidad, pues se investiga sobre el signo escénico que se construye y se traza en el interior de un proceso semiótico de reconocimiento y de intertraducción” (Mangieri, 2010b, p. 106). Esto da pie a combinaciones inéditas entre teatro y danza como la que ofrece la obra que aquí nos ocupa, que integra las formas corporales de la danza tradicional y contemporánea con las posibilidades de la improvisación y la experimentación cinética de los cuerpos danzantes.

Finalmente, el título de la obra, *Cañaduzal, historias de cenizas*, ofrece una clave general para la comprensión de la manera en que los trasuntos humanos (el desplazamiento, la violencia, la muerte, pero también la comunidad, la solidaridad, el mundo compartido) se entretajan con los ambientes naturales con otras formas de vida y otras materialidades como la caña de azúcar y sus extensas plantaciones, que se ofrecen como el escenario de la dulzura y el encuentro, pero también del acecho y la muerte.

Relatos de tránsitos

Para empezar esta reflexión sobre la narratividad de *Cañaduzal*, es necesario tener en cuenta que la experiencia de una historia “contada” en la obra es distinta si se conoce el texto o guion que sirve como punto de partida para la puesta en escena o si se desconoce, como es el caso del público general, que percibe la obra en su representación escénica. Los estudiosos de las artes del espectáculo suelen privilegiar el análisis de las obras a partir de este último tipo de experiencias, esto es, de su presentación “en vivo”. Así, por ejemplo, como lo señala Pavis (2000), “texto y representación ya no se conciben en una relación causal, sino como dos conjuntos relativamente independientes que no siempre ni necesariamente se encuentran por el placer de la ilustración, de la redundancia o del comentario” (p. 37).

No obstante, dado que quien escribe estas líneas tuvo la oportunidad de acceder al guion coreográfico antes de ver la obra en escena —e incluso, también, de presenciar algunos de los ensayos previos, donde algunos elementos del guion inicial fueron modificados—, resulta difícil separar las dos experiencias y restringir la presentación de un contenido narrativo a la percepción directa del espectáculo en su estreno. De ahí que, en la descripción que sigue, se hará lo posible por señalar las distancias, reinterpretaciones o transformaciones del material original. Asimismo, el guion coreográfico provee informaciones fundamentales en cuanto a las intenciones y las búsquedas de los creadores de esta pieza que también serán tenidas en cuenta.¹

Cañaduzal: historias de cenizas presenta la historia de una familia campesina (una pareja y su hija) que huye de su contexto de origen, desplazados por la violencia, hasta llegar a la zona de cañaduzales, que identificamos, de acuerdo con el guion y los peritextos de la obra, con el corregimiento El Hormiguero. Allí logran instalarse y entrar en contacto con la comunidad que encuentra su sustento en los cultivos de caña y en la elaboración de productos derivados de esta planta. Aunque el trabajo es duro, tal como se escenifica a través de la danza, la familia parece haber encontrado un nuevo hogar en los cañaduzales, hasta que un día la niña se pierde por los caminos que conectan las plantaciones y es victimizada y desaparecida. Sus padres y la comunidad la buscan por los cañaduzales y finalmente encuentran su cuerpo inerte a orillas del río Cauca, que rodea el corregimiento. Antes de escenificar la escena del duelo, la obra representa la confusión de la niña, quien no es consciente todavía de que ahora es una presencia ultramundana y deambula por los espacios de su desaparición.

Este relato, puesto en escena a través de los cuerpos de la Compañía de Danza Manglares y de una serie de objetos, indumentarias y efectos de iluminación —de los que se hablará más adelante—, está estructurado en una serie de seis momentos que en el guion coreográfico tienen los siguientes títulos:

- Un nuevo comienzo.
- La siembra.
- Lo dulce.
- Lo amargo.
- El despertar.
- El silencio.
-

Estos momentos están marcados en la representación escénica a través de la iluminación: momentos de oscuridad que puntúan la transición entre uno y otro fragmento o escena de la obra. Es de resaltar que el primero de estos momentos, “un nuevo comienzo”, es el único representado a través del dispositivo escénico de las sombras chinas, utilizando un velo y un reflector que convierte a los personajes en siluetas, abriendo el relato con la evocación de la vida anterior y el tránsito hacia la nueva etapa de los personajes en el cañaduzal.

¹ Este guion coreográfico fue presentado a la convocatoria del Vivero Creativo Cuerpos Emergentes y en el documento se indica que fue elaborado por Víctor Manuel Luna Alzate, Martha Isabel Rivera Caicedo y Paola Andrea Salazar Caicedo. Se trata de un documento inédito que no será citado directamente, pero queda aquí constancia de que la información que sigue proviene del mismo.

Los títulos de cada momento hacen alusión a un tema predominante en cada secuencia narrativa y están asociados a formas musicales y dancísticas específicas: la siembra se asocia con la música y la danza folclórica, lo dulce con los ritmos urbanos, lo amargo con la danza contemporánea... y entre estas piezas los paisajes sonoros otorgan densidad y presencia simbólica y narrativa a los escenarios construidos en la diégesis de esta pieza.

En líneas generales, este “relato danzado” está estructurado a través del movimiento, el desplazamiento, el tránsito. No solo por la esencia cinética de la danza como lenguaje, sino en la estructuración narrativa del viaje, la huida y la búsqueda. En este sentido, *Cañaduzal* se puede integrar en una tendencia de la danza contemporánea asociada con la exploración de las relaciones entre danza, espacio y subjetividad, tal y como la ha descrito Valerie Briginshaw (2001). En su obra, esta autora señala la relevancia que han adquirido las narrativas de desplazamiento y las metáforas del viaje en la danza contemporánea. Como señala esta autora, “en los límites y extremos de los cuerpos y el espacio, en los bordes y en las zonas fronterizas, se negocian continuamente significados que contribuyen a configurar ideas sobre la subjetividad” (Briginshaw, 2001, pp. 4-5).

En una línea similar, *Cañaduzal* está estructurada en una serie de trayectos reales y simbólicos. El primero es el del desplazamiento: la familia huye desde un origen indiferenciado hacia un destino que se concreta, de manera todavía abstracta, en el cañaduzal. El carácter borroso del origen es subrayado por el dispositivo de las sombras chinas, a través del cual se logra el efecto de que, más que individualidades concretas, estamos ante presencias en silueta que pueden encarnar los miles de casos del desplazamiento en Colombia. Por el contrario, al llegar al cañaduzal estas figuras toman rostro y corporeidad, y aunque el referente local también es ambiguo (lo que dota a la obra de universalidad), la alusión a las plantaciones de caña permite el tránsito de un espacio abstracto a uno más concreto. Este tránsito parece, al menos al principio, el de un lugar de peligro o amenaza hacia un lugar de seguridad y abrigo.

Este segundo espacio se configura así en un tono festivo, de comunidad y encuentro que gira en torno a la niña, su dulzura y alegría, constituyéndose en el centro ritual de este espacio seguro. Es el espacio del trabajo del campo, el cual es construido también desde la música, que apela en este caso al bambuco como ritmo de la Colombia rural. Sin embargo, este espacio interior da paso al segundo desplazamiento, el cual ya no es colectivo, pues es el tránsito de la niña hacia el espacio de peligro por los caminos oscuros que conectan los cañaduzales, donde es violentada y desaparecida.

En este punto, el relato dancístico de *Cañaduzal* pone en evidencia la compleja relación entre espacio, poder y género, tal y como la conceptualiza Valerie Briginshaw (2001). Basándose en las propuestas de geógrafas feministas como Doreen Massey o Gillian Rose o de teóricas como Janet Wolff, Briginshaw subraya el hecho de que el tema del viaje ha sido asociado principalmente con la masculinidad, mientras que las mujeres han sido confinadas a espacios domésticos o protegidos. No obstante, cuando viajan, los cuerpos femeninos son o bien masculinizados, o bien marginalizados o degradados. La autora cita a Wolff cuando afirma que “las historias de viaje dejan en claro que las mujeres no han tenido nunca el mismo acceso a los caminos que los hombres” (Briginshaw, 2001, p. 29).

Briginshaw también evoca el concepto acuñado por Doreen Massey de “geometría-poder”, el cual permite describir los distintos tipos de flujos de movimiento y viaje, subrayando el gran contraste que existe entre las personas que viajan teniendo control pleno de sus modos de desplazamiento, como los ejecutivos de las multinacionales, los turistas globales o los personajes de la farándula, y aquellos individuos y grupos que se ven forzados a trasladarse, con poco o ningún control sobre sus tránsitos, como los refugiados, los trabajadores, las familias campesinas en zonas de conflicto, etc. La geometría-poder tiene que ver entonces con las instituciones y grupos que controlan los desplazamientos o los determinan, desde grupos económicos o políticos, hasta instancias de poder más amplias o abstractas, como el patriarcado (Briginshaw, 2001, p. 30).

Esta idea de geometría-poder permite abordar las particularidades del desplazamiento forzado como trayecto simbólico y político, en el que la familia entera que protagoniza *Cañaduzal* es victimizada desde el comienzo, pero también en el trayecto que conduce a la niña (que en el guion coreográfico es nombrada, de manera también simbólica, como María Luz) de la aparente seguridad familiar y comunitaria hacia el espacio de la agresión y la muerte. Este trayecto pone en evidencia el hecho de que los cuerpos femeninos —y en particular, los cuerpos infantiles— son los más vulnerados y su poder de desplazarse, minimizado. Se ha usado el adjetivo *aparente* para calificar la seguridad del espacio inicial, pues en la obra se insinúa que el victimario proviene de la misma comunidad: es un “cuerpo campesino”, ataviado con el mismo vestuario de los otros miembros de la comunidad y hasta el momento de esta insinuación ha formado parte del reparto de bailarines que representan ese actante colectivo de los trabajadores de las plantaciones.

La muerte de María Luz da lugar a un tercer tránsito, que integra la narrativa de *Manglares* en el conjunto más amplio de las ficciones latinoamericanas asociadas con el realismo mágico: el que comunica el mundo de los vivos con el mundo de los muertos, un tránsito que será abordado con mayor detalle en el último apartado de este artículo. En lo que aquí compete, el último trayecto es el del duelo, que toma la forma de una procesión donde los miembros de esta comunidad, liderados por los padres dolientes, transitan en la oscuridad con una luz que evoca a la niña ausente. Es este un tránsito circular que se repite una y otra vez en los territorios de la violencia, pero en esta obra funciona como un rito de clausura que evoca la esperanza de la no-repetición.

Cuerpos objetos, cuerpos agentes

Así como se señalaba la filiación clásica de la obra *Manglares* con el *ballet* narrativo o “*ballet de acción*” (Weickmann, 2007), es menester mencionar su proximidad con la danza clásica en lo relativo a la primacía de lo visual. Como señala Helen Thomas, la separación entre el público y los bailarines oblitera en cierto modo el componente sonoro de los cuerpos en el escenario, como sus pasos, roces y respiración, mientras que su visualidad queda en primer plano (Thomas, 2003, p. 99).

Con esta asociación no se busca minimizar la importancia de la música y el sonido en la obra *Manglares*, los cuales constituyen parte fundamental de su propuesta creativa y escénica, incluyendo los sonidos en vivo de los cuerpos danzantes. Se trata de mostrar cómo, al igual que en el *ballet* clásico, la propuesta coreográfica busca articular los cuerpos y su disposición a partir de la música en vivo en torno a lo visual, como recuerda Thomas a partir de la propuesta de Bull: “la relación entre la música y la danza en el ballet no es de reciprocidad; más bien, la música ‘se cultiva en relación con la percepción visual’” (2003, p. 274). Para la construcción de la escena en términos de su visualidad, *Manglares* apela al conjunto de recursos escénicos que la danza comparte con el teatro. En su propuesta de semiótica teatral, Anne Ubersfeld (1989) reúne estos recursos bajo el concepto de “objeto teatral” en tres tipos particulares de entidades: los cuerpos de los actores, los elementos del decorado y los accesorios (p. 137). Patrice Pavis, por su parte, recurre a un repertorio más tradicional, desglosando los elementos escénicos en las nociones asociadas a la puesta en escena: vestuario, maquillaje, objetos, iluminación (Pavis, 2000, pp. 179-198). No obstante, Pavis también encuentra una denominación genérica para estos elementos, llamándolos “materiales”, los cuales funcionan como “significantes colocados por los artesanos del espectáculo” (p. 177).

Materiales u *objetos*, los elementos de la puesta en escena se declinan en diferentes direcciones según los intereses expresivos de la obra, en un espectro que va de una voluntad mimética o figurativa a otra plástica y simbólica. El tratamiento de los cuerpos como objetos puede ser parcialmente de utilidad —si se entiende a la manera de Ubersfeld—, especialmente en el caso de la danza, en la que los cuerpos son entidades silentes o, más bien, apráxicos verbales:

...un personaje puede ser un locutor; pero puede ser también un objeto de la representación, al igual que lo es un mueble; la presencia muda, inmóvil de un cuerpo humano puede ser tan significativa

como un objeto cualquiera; un grupo de comediantes puede configurar un decorado; (...) En ese sentido, resulta difícil hacer coincidir estas tres categorías de *objetos* con tres funcionamientos autónomos: un accesorio, un comediante, un elemento del decorado pueden tener funciones intercambiables; todo cuanto puebla al escenario puede operar en él, dándose deslizamientos entre las tres categorías enunciadas. (Ubersfeld, 1989, p. 137)

En la propuesta de Ubersfeld, los objetos (sean corporales, accesorios o decorativos) obedecen a tres funciones semánticas: un objeto puede ser *utilitario* cuando se trata de una entidad asociada a un uso concreto (es el caso de los machetes que aparecen en la utilería de *Manglares* como instrumentos de siega o de combate); en otro caso el objeto es *referencial* (icónico o indicial) cuando su función está asociada con la representación fidedigna de un referente, histórico o contextual (los mismos machetes, cuando denotan “entorno campesino”); finalmente, el objeto es *simbólico* cuando tiene una función eminentemente retórica, presentándose como “la metonimia o la metáfora de un tipo de realidad, psíquica o socio-cultural” (Ubersfeld, 1989, p. 140), operando así por convención (en la escena de la pelea entre dos hombres, los machetes devienen símbolos de la masculinidad y el belicismo asociado a esta).

En *Manglares: historias de cenizas* los objetos transitan entre estas funciones de manera fluida o las combinan en distintos momentos. Uno de estos objetos (*o material*, como lo prefiere Pavis) son los trajes y las telas que acompañan los cuerpos, pero que también se independizan para devenir, bien signos referenciales, bien símbolos no miméticos. En el tercer momento, denominado “lo dulce”, María Luz está ataviada a la manera de una deidad primaveral: con un vestido de color claro, lumínico, del cual se desprenden sendas tiras de tela que son alargadas y dispuestas por los otros bailarines en un círculo que la rodea y gira en torno a ella, que la eleva y exalta su pureza y alegría. Cuerpos y telas se entretejen y gravitan en torno a este centro de pureza, integrándola en la celebración de la cosecha que crece y trae la prosperidad a la comunidad. Esas mismas telas sirven luego a un principio ya no simbólico, sino referencial: sus pliegues y movimientos simulan las aguas del río Cauca o se transmutan en la dinámica danzante de la vegetación. Finalmente, las telas configuran la mortaja que envuelve el cuerpo sin vida de la niña, preparándola para su último tránsito.

Algo similar ocurre con los pañuelos, los cuales aparecen primero como objetos de utilería fieles a su función convencional de accesorio folclórico en las secuencias de danza y música tradicional, pero que luego devienen flores recolectadas por la niña en su paseo por la vegetación, que la conduce, sin saberlo, hacia la muerte. Esta misma vegetación es representada a su vez por los cuerpos de los bailarines, que devienen así objetos (en clave icónica e indicial), seres vegetales cuyas poses configuran la ilusión referencial. Finalmente, en un efecto plástico de gran potencia, los pañuelos ya no son blancos sino rojos y, al ser recogidos en las manos de María Luz en un ramillete, insinúan a la vez el iconismo de la sangre y el simbolismo de la agresión que está por ocurrir.

El vestuario es empleado siguiendo líneas similares: referenciales cuando se asocian a los ritmos musicales que se alternan en la obra (traje de danza folclórica, atuendo urbano, trusa neutra de danza contemporánea), pero a la vez plásticos en tanto recortan sus formas y colores sobre el trasfondo escénico: los colores múltiples que dibujan formas curvilíneas durante el bambuco, u oscuros y adustos cuando acompañan los ritmos entre cortados y mecánicos de la danza urbana y el hip-hop (Mangieri, 2010a, p. 15).

Sin embargo, en este punto es necesario tomar distancia frente a la objetivización del cuerpo en la propuesta de Ubersfeld, pensada en principio para el teatro y no para la danza —y que incluso en el entorno teatral encuentra pronto sus límites—. Pues en el *ballet* narrativo o en la danza-teatro, y, sobre todo, en el caso concreto de *Manglares*, es imposible cifrar los cuerpos en cualquier tipo de codificación objetual en el momento en que son cuerpos danzantes, cuerpos que, en su agencia, construyen la experiencia cinética y expresiva de todo lo que ocurre en escena. Así, narratividad y plasticidad se entrelazan y chocan, diferenciando el *performance* de la danza de aquel propio de la actuación teatral. Como señala Pavis (2000), así como en el actor teatral hay una “negación constante de la realidad de lo percibido”, el bailarín-actor

...no hace más que amplificar y acentuar el movimiento pendular de esta negación. Pasea al espectador tanto por la ficción distante como por la performance vivida, o lo arrastra hacia el movimiento, y, en otros momentos, lo ancla en una ficción con la que se mezcla su propio conocimiento de la realidad. (p. 137)

Los cuerpos danzantes oscilan así entre la ilusión y la plasticidad pura del movimiento, pero en uno y otro extremo de esta oscilación son los agentes responsables de la experiencia estética. Así, sus poses, sus configuraciones objetuales y escénicas, son siempre transitorias y no se dejan domeñar por las tipologías semióticas de sus funciones.

Un momento particular de *Manglares* nos confronta con ese dinamismo, con esa inasibilidad: en la escena de la persecución y agresión a María Luz en el bosque, los cuerpos danzantes representan la vegetación enmarañada en la que se pierde la niña, pero pronto son mucho más que eso, son ellos el agresor, multiforme, fundido con la naturaleza oscura, que captura y libera el cuerpo de la niña, lo arroja y lo eleva, y lo envuelve hasta su desaparición. Es este uno de los momentos más intensos de la coreografía y de la ilusión dramática, y, curiosamente, una de las secuencias dancísticas que no estaba en el guion coreográfico previo². Así, como se planteará en el último apartado, los agentes humanos y no humanos del cañaduzal se fusionan en el drama de sus poblaciones.

Materialidades, sinestesias, espectros

Otro de los objetos que cumplen múltiples funciones o que se manifiestan en diversas configuraciones de cuerpos-movimientos-materiales son los ringletes, cuyo uso más directo es como objetos referenciales, que forman parte de los productos asociados con la caña de azúcar en el Valle del Cauca: las macetas de alfeñique, que son “un producto artesanal conformado por figuras elaboradas en azúcar y adornado con papelillos y muñecos de papeles multicolores, que tradicionalmente entrega el padrino a su ahijado el 29 de junio, Día de los Ahijados” (Picoloro, 2022). Estas macetas están elaboradas con tres elementos principales: el alfeñique, un dulce elaborado con pasta de azúcar cocida que se estira para formar barras delgadas, dobladas como torniquetes; el maguey, “base proveniente de la flor de la cabuya donde se ubican las figuras de azúcar”; y los ringletes, “molinos de papel en diversos colores que se mueven con el viento” (Picoloro, 2022).

Estas macetas, que han sido declaradas patrimonio cultural inmaterial de Colombia desde el año 2013, constituyen, como se describe en el Plan Especial de Salvaguarda (PES), presentado para incluirlas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación,

el soporte físico-simbólico de una relación social de parentesco y de un rico universo simbólico (...) y es el referente de importantes valores sociales: la solidaridad entre generaciones, la responsabilidad personal con los niños, el apoyo y generosidad entre familias y las manifestaciones visibles del afecto entre las personas, entre muchos otros valores. (Constaín Restrepo et al., 2013, p. 4)

Los ringletes son signos referenciales de esta ritualidad colectiva que se extiende, de manera simbólica, al cuerpo de María Luz cuando se convierte en el centro de la fiesta primaveral, celebración de la infancia y la “dulzura”. La danza de los velos de su vestido configura a su vez un inmenso ringlete, el cual deja de ser referencial para empezar a anunciar, de manera sutil, el enredo, la “vorágine” salvaje de la violencia asociada a la vegetación inhóspita en la que se perderá la niña. No obstante, esta vegetación es también la de los cañaduzales, que combinan el elemento “civilizador”, la domesticación de lo vegetal para la productividad

² De hecho, esta secuencia coreográfica surgió en los ensayos en los que participaron las maestras Mónica Lindo y Adriana Miranda, en calidad de asesoras en coreografía y dramaturgia, cuyo trabajo suscitó este y otros momentos y elementos dramáticos de gran importancia para la puesta en escena final de la obra.

industrial del azúcar, con otra forma de bosque, simétrico y salvaje a la vez, como se puede ver en las fotografías y secuencias de video que son proyectadas en escena en algunos momentos de la obra. Así, el cañaduzal mismo, que le da título a la obra, es otra de las materialidades tanto simbólicas como referenciales, tanto miméticas como plásticas, que llenan con su profusión el horizonte simbólico de esta pieza.

Del cañaduzal proviene el dulce de las macetas y los rituales de transición, el viche de las celebraciones y las fiestas populares, la panela que endulza y energiza las vidas de las familias y los cultivadores, la economía que sostiene la región aun en sus asimetrías sociales; pero el cañaduzal es también el resultado de los impulsos latifundistas, las industrias del azúcar y uno de los motores de la colonización, la esclavitud y la explotación. En este sentido, replica la que ha sido la historia socioeconómica del azúcar en el mundo, como nos recuerda Ulbe Bosma (2023), quien evoca los planteamientos del antropólogo Sidney Mintz, acerca de cómo la historia del azúcar está asociada con el consumismo moderno, así como con un conjunto de inequidades globales asociadas al capitalismo, el cual encierra la paradoja de un sistema que supuso un gran progreso material, al tiempo que produjo diversas formas de miseria social, así como grandes daños ambientales y problemas de salud en los consumidores (pp. 2-3).

La apropiación simbólica del cañaduzal como espacio de tránsito entre el miedo y la seguridad y su movimiento inverso, entre la vida y la muerte, es uno de los logros de la obra de la Compañía Artística Manglares, la cual, a través del medio de la danza, idóneo para mostrar la continuidad entre los cuerpos humanos y no humanos, convierte al propio cañaduzal en un espacio de acogida, pero también de terror, un espacio rural periférico a la ciudad, que la convoca y la rechaza; espacio de tránsito, en fin, que comunica también con el mundo de los muertos.

Se afirmaba más arriba que esta continuidad parecía inscribir a *Cañaduzal* en las narrativas del realismo mágico. Sin embargo, es posible asociarla más bien con lo que la investigadora literaria Juliana Martínez ha denominado el “realismo espectral”. Se trata de una modalidad narrativa que no se confunde con el género fantástico, pero tampoco con el realismo mágico. Este tipo de realismo asume la figura del fantasma de maneras no literales, como un dispositivo disruptivo performativo; esto es, no asociado con la identidad del fantasma, sino con el *hacer* del espectro (Martínez, 2020, p. 3).

En un sentido similar, el espectro de María Luz no visita a sus deudos, no llega a formar parte de su horizonte perceptual, solo aparece ante los espectadores para recordarnos que las víctimas siguen ahí, aunque no las veamos. De ahí que *Cañaduzal* pueda entrar a formar parte de ese conjunto de obras que, de acuerdo con Martínez, no hablan de fantasmas, pero sí introducen formas de espectralidad que subrayan o acotan las ausencias producidas por la violencia: “como Colombia, estas obras son espacios encantados por las voces y las exigencias de aquellos que se reúsan a desaparecer, a pesar de que ya no están presentes” (Martínez, 2020, p. 4).

De acuerdo con el semiotista José Enrique Finol (2015), el cuerpo es un dispositivo semiótico que “escribe” en el mundo a partir de la oposición presencia/ausencia. Su inscripción en el espacio como presencia se hace automáticamente significativa: “en su básico, simple e inicial estar allí, en su primeridad original, el cuerpo traza una presencia en el espacio y, naturalmente, esa presencia lo semiotiza, un proceso que se cumple no solo en la ‘presencia’ misma sino también en su ausencia” (Finol, 2015, p. 167).

Esta dialéctica se articula a su vez a partir de tres estructuras: una espacial, una “patémica” o pasional y una temporal. Esta triple estructura se puede asociar con la dimensión espectral del desenlace de *Cañaduzales*: mientras que para los personajes que la lloran el cuerpo de María Luz está ausente, y esa ausencia se vuelve significativa a través del duelo y el dolor, su cuerpo espectral se hace presente para los espectadores, que son conscientes de que esa presencia es simbólica y significa la imposibilidad de comprender las causas y los efectos de la violencia. No obstante, en el mundo narrativo de *Cañaduzales*, es la ausencia la que clausura el relato, sumándose a esa semántica de la *desaparición*, que marca contextos de violencia como el de Colombia y el Valle del Cauca en particular.

Finalmente, resulta paradójico que esta obra elija como eje articulador de su espectralidad la oposición entre “lo dulce y lo amargo”, en una metáfora sinestésica que escapa a la configuración sonora y visual de su puesta en escena. De hecho, para acercar a los espectadores a esta materialidad de los sabores, en la representación de la obra en la antigua licorera de Cali se dispuso ante los espectadores, en la entrada de la sala, un conjunto de mesas con los dulces de la región, ampliando el registro sensorial que se buscaba en la puesta en escena. Asimismo, al final de la representación, la directora de la obra, la maestra Paola Andrea Salazar Caicedo —quien también formaba parte del grupo de bailarinas—, invitó al público a compartir sus impresiones sobre la obra, y en esta conversación fueron evocados otros espectros, otros miedos y otros placeres, que encontraron su resonancia en las cenizas evocadas en el título y que pueden dibujar también al disiparse el contorno de otra esperanza: aquella que surge de la memoria, del poder de la narración.

Referencias

Bosma, U. (2023). *The world of sugar: how the sweet stuff transformed our politics, health, and environment over 2,000 years*. [El mundo del azúcar: cómo el dulce transformó nuestra política, nuestra salud y el medio ambiente a lo largo de 2.000 años]. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674293311>

Briginshaw, V. (2001). *Dance, Space and Subjectivity* [Danza, espacio y subjetividad]. Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9780230508538>

Constaín Restrepo, Y., Triana Morales, M. G., Echeverri Bucheli, D. E. y Sánchez Gutiérrez, E. (2013). *Plan Especial de Salvaguarda. La tradición de celebrar a los ahijados con macetas de alfeñique en Santiago de Cali, Valle del Cauca*. <https://patrimonio.mincultura.gov.co/Paginas/LA-TRADICI%C3%93N-DE-CELEBRAR-A-LOS-AHIJADOS-CON-MACETAS-DE-ALFE%C3%91IQUÉ-EN-SANTIAGO-DE-CALI,-VALLE-DEL-CAUCA.aspx>

Finol, J. E. (2015). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina.

Mangieri, R. (2010a). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento. *DeSignis*, 16, 15-21.

Mangieri, R. (2010b). Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad. *Actual*, (71), 104-111.

Martínez, J. (2020). *Haunting without Ghosts. Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. University of Texas Press.

Oestersmith, S. y Jeffs, K. (2023). *Interdisciplinary Arts. Integrating Dance, Theatre, and Visual Arts*. [Artes interdisciplinarias. La integración de danza, teatro y artes visuales]. Human Kinetics.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.

Picoloro. (2022, 09 de diciembre). La Maceta de Alfeñique, dulce tradición vallecaucana. *Picoloro Ecoturismo*. <https://picoloro.co/maceta-alfenique-tradicion-vallecaucana/>

Servos, N. (2008). *Pina Bausch. Dance Theatre*. K-Kieser.

Thomas, H. (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-48777-3>

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.

Weickmann, D. (2007). Choreography and narrative: the ballet d'action of the eighteenth century [Coreografía y narrativa: el *ballet* de acción del siglo XVIII]. En M. Kant (Ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (pp. 53-64). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521832212.007>