Despliegues del cuerpo sensible
Dramaturgias del(a) bailarín(a) en Colombia [T1]

El grupo focal como posibilidad de encuentro y conversación sobre temas específicos, fue una de las herramientas usadas en la investigación, el cual tuvo como propósito abordar los elementos que podrían configurar la noción de dramaturgias utilizadas por lo(a)s bailarine(a)s. En este sentido, abordamos en la conversación la idea de las memorias del cuerpo, las dramaturgias como rutas creativas, el concepto de bailarín(a). En este encuentro participaron Baldomero Beltrán –practica quien reconoce ampliamente la danza tradicional, las danzas andinas y la danza contemporánea; Astergio Pinto –indígena wayuu de la Guajira, quien nos ofrece un concepto interesante para discutir y es el Cosmogonía escénica; Ángela Bello –investigadora, bailarina, creadora de la daza, con amplia experiencia en la danza contemporánea; Johans Moreno, actor bailarín de Medellín que explora entre las dramaturgias, la danza tradicional y el teatro; Álvaro Rico quien aporta desde la creación, la pedagogía, la investigación, del joropo llanero; Francisco Tenorio, bailarín y coreógrafo que investigador sobre danza tradicional y contemporánea, danza afropacífica y la posibilidad de ser músico-bailarines en escena; Beatriz Vélez –bailarina, creadora, coreógrafa y participante de varios procesos investigativos en danza y prácticas somáticas en Medellín; Joan Camilo Durango, directos del Festival de artes escénicas Selva Dentro, que hace una apuesta por el desarrollo cultural en los territorios.

En el equipo de apoyo se encuentran Juliana Restrepo Santamaría con la realización de video; Carolina Posada Restrepo con la sistematización del proceso; y María Camila Zapata, bailarina de danza clásica y danza tradicional con el apoyo administrativo.

Lina Villegas: Me interesa, con este espacio de encuentro, ampliar sus procesos de creación, su relación con la memoria y sus territorios. Trato de hacer una noción actual de danza que se circunscriba a la diversidad cultural que es Colombia. En ese sentido, quiero abordar temas para que sean ustedes quienes se tomen la palabra y planteen sobre los elementos que les traigo para la discusión.

Bases fundamentales de la investigación [T2]

Estoy proponiendo una construcción del conocimiento desde los cuerpos, sin que esté circunscrita a un género en específico de la danza para dar cuenta de la diversidad de los territorios. Esta es una apuesta muy valiosa para mí porque estoy trabajando en esto desde hace muchos años, para reconocer que lo que hacemos es construcción de conocimiento desde los contextos particulares y también por el conocimiento que tenemos de nosotros mismos al hacer danza. Por ello, es importante el lugar de la experiencia incorporada, es decir, de una experiencia puesta en el cuerpo. Es por esto que estoy tratando de hacer una propuesta de actualización situada, consecuencia de las preguntas que, en general, nos estamos haciendo en Latinoamérica para respondernos sobre nuestras danzas y procesos de investigación-creación. En esa

medida tampoco asumo por separado a la investigación y a la creación; de allí la apuesta por la subjetividad como eje fundamental en la construcción de conocimiento en el cual el punto de partida es la propia experiencia, la experiencia incorporada.

Ahora bien, en esa manera de indagar por nuestra construcción de conocimiento desde la investigación-creación, es donde propongo la búsqueda de las dramaturgias del bailarín y me refiero a dramaturgias en plural, por su multiplicidad de maneras de resolverlo según cada cuerpo y cada contexto,

Una pregunta es **cómo podemos entender la idea de construir conocimiento a partir de la experiencia sensible, en la cual el cuerpo en movimiento se convierte en la base para construir conceptos, ideas, teorías.** La respuesta puede guiarnos a la noción de cuerpo sensible, aunque es muy importante atender que esta noción propone una contradicción epistemológica pues sabemos que viene de Occidente. Sin embargo, tal como lo propone David Bretón, el cuerpo sensible es un todo integral, la experiencia del sujeto en un contexto tiene la capacidad de afectar y ser afectada por múltiples interrelaciones específicamente. Este enunciado de Bretón lo pongo en los procesos de creación y construcción de conocimientos del cuerpo porque toma en cuenta los sentidos. Y cuando digo los sentidos estoy hablando del tacto, la escucha, la vista, pero también de la posibilidad de construir, sentir según las percepciones y las emociones que están modeladas culturalmente, para hacernos una representación de la realidad.

En esta medida, propongo entender **la percepción del mundo desde los sentidos, y los discursos corporales sensibles, propios de una práctica creativa, atravesada por la cotidianidad.** Es desde la cotidianidad que se construye ese sujeto con su situación política social, cultural, con legados de la tradición o lo histórico, pues el vínculo sensible con lo cotidiano y el territorio también recoge la tradición porque estas categorías no están separadas, están relacionadas. Juliana Reyes denomina a este entramado "tejido" en ese universo creativo.

Se ha concebido la idea de intérprete para referirse al bailarín(a), actor/actriz, artistas del performance, sin embargo, retomo la idea de BAILARÍN(A) como aquella persona que desempeña el oficio de la danza sin importar el género o estilo, a quien realmente lo considero como un bailarín(a)-creador(a) que crean y se relacionando desde sus lugares del territorio de su vida, desde la necesidad creativa, desde distintas partes en la actualidad.

Es a partir de las entrevistas realizadas a 5 bailarine(a)s y coreógrafo(a)s del país y su análisis, que aparecieron los horizontes de pensamiento, nociones como cuerpo, creación, procesos, contexto, puesto que este último está ligado al territorio y la memoria. Por otro lado, todo esto lo relaciono con la coreografía como composición, puesto que en la historia de la danza ha aparecido así, sin embargo, propongo la idea de dramaturgia, término que nace del teatro, que aparece ligado a un texto escrito, a una palabra. Estoy tratando de entender esa mirada expandida de la dramaturgia en la cual no solamente se considera desde la escritura sino de la acción en movimiento puesta en el cuerpo.

Ciclo de preguntas [T2]

Lina Villegas:

Un tema que me interesa es la disposición corporal para la afectación y cuando digo afectación estoy hablando de la capacidad que tiene el cuerpo sensible de ser afectado en el proceso de creación, de ser afectado, afectarse y afectar a otros por informaciones y por elementos de múltiples índoles sin niveles. Además, esta disposición surge como sensación en los procesos de improvisación y repetición porque allí hay otro insumo que hace parte de lo que somos. La disposición corporal es una suerte de preparación para entrar en un nivel de escucha en el proceso de creación; no es un calentamiento, no es una preparación física, es una disposición para la memoria corporal colectiva, fundamental para las dramaturgias porque es la manera en la que creamos desde la improvisación. Si bien es un lugar muy usado, y lo entiendo como una estrategia fundamental de la empatía kinestésica, nos permite ver la relación que podemos establecer con los movimientos del otro, con la manera en la que el otro se mueve y cómo puede dar una respuesta con mi movimiento en estos procesos de creación. Las relaciones pueden ser inesperadas todo el tiempo de manera intuitiva y, de ahí, que esté tratando la dramaturgia del bailarín con esa construcción de sentido de la memoria que va más allá de esta memoria que aparece en el proceso de creación, se trata más bien de la memoria en los bailarines de Colombia, en el territorio.

¿Qué es un bailarín(a)? ¿Qué es un intérprete?
¿Cómo se entiende la siguiente afirmación de Juliana Reyes?

Juliana Reyes plantea que el bailarín es la persona que tiene la obligación de bailar, me parece que limita la palabra, en cambio intérprete siento que dispone de su cuerpo. Hay muchos bailarines en Colombia, cuerpos entrenados, pero no hay muchos intérpretes.

Camilo:
En realidad, yo siempre he visto como un bailarín al concepto cerrado dado por las universidades. Para mí bailarín es quien baila, no necesariamente como un profesional, sino que se dedica con pasión, desde sus raíces, desde sus memorias a interpretar, a moverse, incluso lo relaciono mucho con la palabra del bailador. Es un bailarín quien se relaciona con pasión con la música, la palabra que está fuera de la academia. Es esa relación la que se da en los territorios, en eso que se llamaba l*a Colombia profunda*…en donde se dice" vamos a bailar", no es "vamos a interpretar".

Ángela:
He tenido un problema con esa definición que se da de la danza porque tenía la sensación de que ser un bailarín requería técnicas y definiciones corporales y, luego, vi que en desde otros contextos que esa definición era tan pequeña y que además solo contempla un cuerpo que no habla no piensa no canta. Yo quería ser más que eso, ser algo más que ser alguien que se mueve y se ve bien. Ahora, con respecto al intérprete, se trata de volver a lo que significa bailarín, pensarlo como un artesano ay darle ese lugar, que se ha distorsionado. ¿Ser intérprete es escuchar y trasladar lo que se escucha

al cuerpo? ¿O interpretar se trata de una acción es más amplia? ¿Quizás no es solo interpretar? Ya no puedo darle una definición. Bailarín es un artista y es un artista escénico…en el estudio del movimiento con respecto a otros artistas escénicos

Baldomero:
La palabra intérprete es muy amplia.
Bailarín incluye que seas intérprete porque te paras en el escenario, eres otro.
Se subvalora la palabra bailarín en el concepto de Juliana Reyes porque bailar para mí es ser danzante, que es lo más propio de mi región: el danzante andino con su cosmovisión, que no necesariamente es un escenario, pero trae sus raíces, su cotidianidad, su contexto para moverse, apelando a lo performático y lo muy posmoderno. Desde el escenario soy un ser extracotidiano y eso me hace sentir ya un bailarín.

Johanns:
Hay unos pensamientos impuestos, desde los que uno construye una noción de bailarín y, a partir de estos, se crean unos ideales que que en la práctica o a lo largo del tiempo se van deconstruyendo. Ahora ya no sé dónde ubicarme porque he estado en la danza y el teatro y eso me confunde. Uno idealiza al bailaron en escena con el despliegue del virtuosismo que viene desde una noción muy desde la academia. Pienso que la noción de bailarín está arraigada en ese virtuosismo y por eso la gente del común dice que no sabe "bailar", pensando en lo cotidiano que piensan en el bailarín profesional, pero sabemos que todo el mundo sabe bailar. Es necesario hacer una resignificación para entender el lugar del bailarín, como bailador, danzante, dentro del baile social y volver a darle ese valor no solamente desde lo académico.

Álvaro:
Yo lo entiendo de una forma más intuitiva, no como un ejercicio del movimiento sobre el que se reflexiona, sino algo más intuitivo, y que se ha ido ampliando. También tengo confusiones en el punto de definirme, ¿llega al punto de qué tan necesario es definirse? No considero que definirme sea algo trascendente. Es el contexto en el que pone algo lo que le da un significado, eso se da por nuestra formar de sistematizar nuestra relación en el mundo, pero la danza no es para delimitarla.

Francisco:
Me di cuenta del término cuando llegué a la ciudad, porque nosotros decíamos "yo bailo danza". Me di cuenta al subirme al escenario, porque en nuestro contexto es necesario aprender a bailar y por eso todos somos bailarines. La danza es una forma de comunicación y de construcción de historia, no teníamos acceso a escribir y el cuerpo como lienzo se vuelve la posibilidad de narrar esa historia, por ejemplo, crear una danza que narrara la pesca, la molienda, etc. Para mí, ser bailarín *cae como tuso* del término en esta centralización de las ciudades como Medellín y Bogotá, donde se debe ser bailarín de algo, hay que ponerle un apellido según el género. En mi tierra se es bailarín y ya. El término que utilizo en mi compañía es que soy musico-bailarín, y también utilizamos la narración oral en las obras, pero lo hacemos desde el cuerpo con la palabra y con su narración.

Astergio:
Me hago un poco responsable de mi voz y de cómo me quiero nombrar y me parece que el término de bailarín es una formalidad que Occidente instaura para nombrar una profesión, por ejemplo, en mi casa, la *ionna* es una expresión de danza zoomorfa. Según tus habilidades, la academia te nombra…y me pregunto, ¿en qué momento las artes escénicas se desligaron? Y cuando escucho a Juliana Reyes, pienso en el intérprete que traduce mi lengua materna y que no traduce bien, el intérprete en mi contexto es quien traduce mi lengua. Para mí el bailarín era quien tuviera destrezas físicas, como Michael Jackson. Luego aparece el danzante, bailador, con el folclor parecen otras formas. Para mí bailarín es quien narra su cuerpo, en donde converge su experiencia y sus conocimientos que se cruzan con Occidente. Además, un bailarín es quien baila de todo, porque es odioso cerrarse a unos géneros como si no pudiera hacerlo de otras maneras

Camilo:
Fui muy migrante y cuando llegué aquí, con mis memorias de todos los lugares a donde había estado. En Medellín me decían que si quería bailar debía hacer contemporáneo o ballet, porque lo demás era folclor y eso no era danza. La política del geopoder me viene a la cabeza, porque entonces el folclor no es danza. Pero, por ejemplo, en relación con la institucionalidad, me asignan una dimensión desde donde me significo, y por lo tanto tengo valor o no. Debemos encontrar un leguaje que nos articule y no que nos fragmente.

Expone Lina, las dramaturgias pensadas como dramaturgias expandidas, atravesadas por una composición coreográfica, por un bailarín creador y que se debe permear por su subjetividad, es lo que persigue esta investigación; por eso **prefiero hablar de dramaturgias que estrategias coreográficas ¿qué piensan ustedes?**

Baldomero:
No es solo cómo crear sino cómo se escribe con el cuerpo, con el movimiento del cuerpo, que involucra movimientos del teatro y de la música. Es decir, la pregunta es ¿cómo voy escribiendo, por escenas, por imágenes?, ¿con notación o como lo vertical que lo atraviesa? Hay que encontrar esa manera en la que uno quiere contar. Es cierto que todo es desde una estructura coreográfica… las acciones se vuelven una coreografía cada una puede ser desde una notación precisa, o de la emoción…

Ángela:
La dramaturgia está implícita en el cuerpo y en el movimiento, no es algo que ponemos ahí, sino que está. Lo que sí ubicamos son diferentes maneras de la composición. El trabajo de que hace Juliana Reyes es desde lo externo, siguiendo esa idea se trata entonces de lo que la emoción despierta y lo que se requiere contar en la puesta en escena. Pero creo que en la relación espacial ya hay una dramaturgia. En esa acción del movimiento ya hay un drama según cómo se haga. También podemos encontrar que otras áreas se apropian del término de dramaturgia para decir que tienen un discurso, por ejemplo, dramaturgia de la iluminación, dramaturgia del vestuario, etc.

Francisco:
Creo que hay muchas dramaturgias que son, además con discursos corporales. Por

ejemplo, en Casa Tumac, utilizamos la narrativa cotidiana a través de las artes, es una dramaturgia del movimiento que no necesariamente es escrita. Además, se da desde las clases, pues es la forma de enseñar, por ejemplo, construimos el movimiento desde los pies hacia arriba, los pies son la raíz tradicional y la improvisación está en el resto del cuerpo. Así uno crea un sello dramatúrgico.

Beatriz:
Yo, en cambio, reivindico la coreografía, porque es el arte de crear estructuras en las que se sucede el movimiento. Se puede ampliar el término de coreografía, hacia la *coreo-turgia* pues en todo se da lo coreo, y es la gráfica del movimiento lo que expresa es escritura.

Johanns:
Hay dos formas en la dramaturgia: lo literario y lo escénico, y sobre ese pensamiento de cómo escribirlo, surgen muchas maneras para hacerlo. Sin embargo, falta entender que la danza tiene una manera de escribirse que no va con la dramaturgia del teatro.

Astergio:
Sobre el texto escrito, hay unos intentos, pero se queda corto con la traducción de eso que se está viendo, por ejemplo, en el caso de un ritual. Son las maneras de cómo yo hablo e instauro un sello y una impronta de un lugar, en donde surge la dramaturgia, pero la menciono mejor como una *cosmovisión escénica*, que alude a un universo onírico que no se deja nombrar porque es una narrativa de un bailarín sujeto y de su visión con el mundo.

¿Qué es la memoria, contextualizada en las prácticas de danza que hacemos?

Álvaro:
Respondo desde esa discusión del cuerpo moderno, como manifestación identitaria. El cuerpo carga con la memoria, por ejemplo, en mi tierra tiene un valor escénico; pero en el joropo moderno que tiene una naturaleza más artística, no deviene de los campesinos tradicionales sino de otras personas. De ahí empezaron preguntas y discusiones para invalidar estos modernismos porque al parecer no corresponden con el valor tradicional de memoria y de identidad. La memoria está relacionada con los cuerpos de cada región que se desarrollan según sean afectados por el clima, la geografía, los trabajos, las tradiciones, que nos lleva a movernos de cierta manera. La memoria es, además, una construcción colectiva, porque es producto de la intervención, experiencia y aportes de varias generaciones. Es una forma de identidad.

Francisco:
Pensar en una memoria estática es problemático, porque cada generación construye. Cada contexto va cambiando y el cuerpo con cambia él, pues no es lo mismo ir caminando tres horas que ir en moto. ¿Desde dónde se construye la memoria? Algunas de hace 100 años, pero otras memorias son de hace cinco años, y todo va cambiando, tanto el cuerpo como la danza. Además, cada bailarín le pone su sello según los cuerpos de cada uno y eso no es una distorsión, sino una acomodación de saberes. Aunque se

deben respetar todas esas formas, también hay que aceptar que se construye desde los nuevos contextos. Por ejemplo, los *pasos libres* son construcción de cada bailarín y pueden ser desde algo que lo vio por internet y, en ese sentido, esa libertad emerge desde otro lugar de la memoria, por lo tanto, no es estática, aunque sí venga de las raíces. Hay patrones, pero también hay que entender la globalización en la que vivimos actualmente.

Baldomero:
Al crear mi grupo me pregunte por cómo nombrarlo. *Tatambud* significa tierra en quechua. Aunque también pensé en nombrarlo *la danza de la memoria*, porque atraviesa la creación. La memoria es este presente, es este momento. Recurro a un concepto que llamo *regresión consciente* que refiere a la exploración, porque no se trata de hacer como si fuéramos el agua, sino que vamos a ser el agua. Eso se hace yendo hacia atrás de nosotros mismos, desde las tres memorias que tenemos: la primigenia, la ancestral y la histórica. Nuestra memoria es más circular, espiralada, se vuelve al mismo lugar, es un transitar por la vida que se va construyendo, y no va en un tiempo lineal como en Occidente, sino circular como en lo Andino. Cuando estoy en escena llamo a todos mis ancestros para que se activen en los otros, para despertar las memorias también de todos los que están conmigo.

Ángela:
En la memoria se omite todo lo que somos, por ejemplo, nos dicen en clase que recurramos al cuerpo vacío, esta es una práctica común para decir que lo que uno es se queda afuera y no se lleva al salón, nos niegan la memoria. Entonces esas experiencias de lo que soy, cómo vivo hoy, cómo pienso hoy no es igual a como lo hacía diez años. Todo cambia, como también el momento que se está viviendo nos cambia.

Johanns:
No niego lo que me ha permeado y transitado. En mí sigue la música antioqueña que me mueve y hace mover mi cuerpo. Ese movimiento se vuelve gesto, pasa a ser registro de algo que fue, pero también sucede; es como un "medio", como impulso. Son esos gestos que no puedo controlar que vienen de mi memoria. Por lo tanto, las dramaturgias son como formas gráficas, como imágenes de los gestos que quedaron.

Camilo:
En la memoria habita lo simbólico, sin embargo, la configuramos desde la lógica de vencedores y vencidos. Vengo de familia de desplazados, hijos de emberás, liberales; mi padre fue mojado (que pasa por el rio grande a Estados Unidos), mi madre tiene raíces Rom, y por eso viví en varias partes de Colombia. Moverme me permitió ver muchos aspectos simbólicos. Cuando llego a Medellín no encuentro estas simbologías, una ciudad conservadora y aséptica, e indago por la usurpación simbólica, por ejemplo, en el carnaval como estrategia del poder, dado que busca que se limpien los cuerpos. Por lo tanto, me nombro desde lo heterogéneo y no desde el mestizaje porque esa palabra también tiene que ver con lo colonial.

Astergio:

¿Qué es una memoria? Son registros que están instaurados, algunos los reconocemos, otros no tanto, porque son unas mixturas de una ancestralidad. Cuando hablo de ancestralidad no lo hago solo de lo indígena o de lo afro, sino también delo que está en lo urbano porque hace parte también de nuestra historia. En mi caso, resalto que la academia al fin validó el lugar de la memoria, de la oralidad y de otras maneras de registros. Por ejemplo, el cementerio de mi comunidad es un registro de mi historia comunitaria, esos son por ejemplo los registros y los archivos de esa memoria. Por otro lado, el sistema dispone de unos instrumentos y una jerarquización de lo que se aprueba en la memoria y de allí que nosotros somos crisis de nuestras propias conquistas y etiquetamos de otras maneras que van excluyendo y nos vamos saboteando.

Beatriz:
El bailarín recoge todo y trabaja con esa memoria. Me pregunto, desde el lugar del coreógrafo que va a trabajar con esa memoria, si a veces es una herramienta útil y otras veces se sacan unas memorias que uno no sabe cómo trabajar y no se tienen las herramientas psicológicas para trabajarlas. Mi pregunta es ¿cuáles son las memorias que quiero despertar en ese interprete para trabajarlas en la escena? Es una memoria móvil, mutante, que se va cambiando, porque cada vez que contamos una historia va cambiando.

¿Qué piensan de las dramaturgias?
Por ejemplo, de la empatía del movimiento.

Taller guiado por Beatriz Vélez y Lina Villegas

Proponemos generar empatía con el otro desde el contacto, esta improvisación está dirigida, a hacer consciencia de las maneras en que el cuerpo de cada uno es una grafía del cuerpo de su compañero, que lo conduce y lo acompaña en el desenvolvimiento del movimiento, es decir, es una memoria que empieza a recoger a los otros que nos han atravesado y se van encontrando con estos nuevos cuerpos en presente, y se encuentran y cada uno se deja ir llevando por su movimiento, en unidades individuales, a ese lugar más pequeño de su cuerpo, "a la sensación de la piel al tacto", "para irla reduciendo casi que a la zona de contacto"….cada uno retiene esas sensaciones, y abrimos a la caminata, soltamos el espacio" y en ese caminar Lina propone "que cada uno genere una estructura pequeña, de tres-cuatro movimientos conectados, para hacer un ejercicio que permita probar la empatía kinestésica". Así cada uno se va a su espacio en el salón y emergen las historias corporales, sueltas de las indicaciones, para dejarse llevar por formas que si bien están tejidas por un denominador común de la danza contemporánea (pues la llevan en sus cuerpos, aunque sus experiencias dancísticas no hayan partido de allí) los tonos y desenvolvimientos muestran sus raíces.

Ahora vamos a mirar a Angea, indica Lina e invita a los demás a tratar de hacer el fraseo, pero solo lo que les quedó de la observación. Luego Francisco muestra su frase y repite. Las apropiaciones en las repeticiones dejan ver sus contextualidades. Muestra Astergio y repite, como tenía una marca con un aplauso, se revelan las diferencias rítmicas que cada uno le imprime a su apropiación. Continúa Lina, y repite. El impulso y el tono cambia en la apropiación de Lina, En cambio, Álvaro muestra y repite con su zapateo, y el golpe de enraizamiento a la tierra se muestra marcado según el territorio. Baldomero propone conexiones de arriba abajo, un intermedio de gestualidades que marcan y detienen. La gracia de la apropiación expresa las múltiples variaciones.

Ahora la pregunta es **¿qué le queda al otro cuando lo ve?:** la sensación, la forma, la dinámica y el tono. Los acentos marcan también, explica Francisco. Baldomero habla que ve es la sensación y un poco los acentos y la calidad del movimiento, a la vez que traduce el movimiento a una palabra. Lina complementa con el impulso y el acento, y la lógica del tránsito del movimiento. Astergio se fija en la atención. La sensación-sentido del espacio físico.

Luego Lina propone mezclar el fraseo de cada uno con lo que le haya quedado de los demás fraseos apropiados, como una "nueva reescritura". En la reapropiación en conjunto se visualizan las particularidades de los contextos corporales, y es significativo que cuando la indicación es apropiación, hay más insumo personal en el material que recuerdan. En cambio, cuando al comienzo se dieron libertades, se dieron como un caso de neurona espejo que se comenzaron a asemejar a las formas de movimiento entre cada uno, como si se pegaran telepáticamente de la memoria del otro. Lo repiten tres veces para tratar de cerrar en simultánea y cada uno mira la estructura desde el lugar de observador.

Comentado [CDPEB1]: Sugiero que en vez de poner la narración tal como empieza a aparecer de aquí hasta el final del texto, se describa más bien que hubo un taller, cuáles fueron sus temas y metodologías y una conclusión de lo que se logró. Tal como está narrado, sirve como memoria pero es difícil para un lector que no participó del espacio entender la dinámica y los hallazgos del taller.

Y “la otra cosita sería conservando este material, pero ahora en parejas, y vamos a sonorizar a esa información” impulsa Beatriz. En la sonoridad se aprecian de mejor manera sus territorialidades, las ritmicidades se hacen especialmente diversas, y la palabra bailada emerge según los bailes cantaos que se lleven al cuerpo. “A veces es proponente y otras veces es seguidor” observa Beatriz. “Una atención entre lo sonoro y lo corporal” dice Baldomero. “Hay algo que contamina, y hay algo de integra como un nuevo azar, y no como falencia, sino que enriquece” enuncia Astergio.

Ahora luego de un breve receso, Beatriz propone trabajar en parejas para transmitir el movimiento al cuerpo del otro, desde dos puntos en la base de la espalda y al comienzo, para ver cómo escuchamos y cómo activamos los dedos para convertirlos en receptores del movimiento del compañero(a), y se van quedando con la sensación de los movimientos del otro, y los que estaban tocando las cervicales y las lumbares se desprenden de su compañero(a) y continúan con ese eco, y van abriendo “la mirada, para llevar el movimiento al espacio” indica Beatriz, y estar atentos a la calidad del movimiento que dejó el otro, y luego vuelven a buscar su compañero(a) para cambiar de rol y comenzar la escucha a través de los brazos.

Apunta Beatriz que queda la escucha y también el cuerpo del otro. Queda mucho del otro. Astergio señala que la empatía es una entrega generosa, la capacidad de dar y recibir; explica Lina, es la disposición corporal que no es solo del cuerpo sino de todo el sujeto bailarín(a) para entregarse al otro, con lo que uno viene cargado, aunque escucha de lo que va apareciendo en el proceso. Ángela anota que en el calentamiento también se planea la escucha; pero Baldomero dice que precisamente también esa escucha hay que entrenarla desde los sentidos, la concentración, la disposición, para que cada vez se dé lugar a mejor escucha.

Ahora, para cerrar el ejercicio del día, Lina propone que caminen y ser conscientes al pasar cerca del otro, tratar de hacer una conexión, pero continuar en el tránsito.

Comienzan con un calentamiento dirigido por Beatriz Vélez para sentir sus partes. Se van conectando con un compañero por las espaldas para seguir el movimiento entre cada uno, hasta hacerlo más pequeño al punto de volverlo tan mínimo que es difícil verlo. En un círculo se invocan los antepasados, o los duendes, o los elementales según la cultura, tradición y memoria de cada uno, y Astergio apunta que en sus clases se movilizan emociones y que siente la responsabilidad de estar a la altura de responder a aquello que se abre…y viene la pregunta de Beatriz, **¿qué es la memoria?** Complementa Lina **¿cómo esos acervos, esos archivos, de ancestros, se vuelven cuerpo y movimiento?**

Eso que es memoria que es la relación con mi vida, con el territorio, con los ancestros, **¿cómo eso se detona para volverlo movimiento? ¿Cómo lo han hecho ustedes?** Pregunta Lina.

Baldomero: introspección, trabajo de exploración y regresión consciente que se entra en estado de catarsis y empiezan a salir: desde crisis y llantos, felicidades y euforias,

porque hay cosas en cada uno que no se han despertado, algo casi ritual y chamánico, una conexión con sus otros yos, sus otros ancestros que vuelven a uno.

Astergio: yo lo veo ligado a la empatía y a las energías, y responden a ese orden de percibir y de ser un espejo, de reconocer en el otro. Cada uno es un brujo que moviliza los espacios donde están, y uno tiene esa facultad y posibilidad, más allá del idioma y de esa estructura social y política, ¿qué heredo de mi comunidad? Por ejemplo, en mi caso, el valor del sueño, lo oracular, hacer consultas, tributos, saludos al mar…rituales que se dan de forma cotidiana y en el aula hago la misma invitación, desde el aseo personal y mental, en tu intención de querer encontrarte con el otro. En la escena descubrí la potencia, me he desdoblado bailando, eso es de otro orden, quizás de lo metafísico y lo espiritual.

Ángela: hay cosas van más allá y no tienen palabras para definirse y están en otro universo. Estas maneras diferentes de habitar el mundo están en todos. Lo que pasa es que no somos tan atentos.

Álvaro: en mi región se cree en sus ideas, y yo en cambio que ponerme en un lugar distinto y cambiar la percepción, debo dar validez a comprender que hay mucho que no sabemos, pero al tiempo soy pragmático, y por eso prefiero decir no sé, cuando no se definir qué es. Hay energías más conscientes de nosotros, pero no sé si están en varias dimensiones, están ahí, pero no se explicarlo, lo que es una creencia, intentar de explicar algo. Por ejemplo, hay un lugar cerca de mi comunidad, una celda creada por los paramilitares y quería resignificar ese lugar y convertirlo en otro espacio y al ir allí a hacer videos y fotos para la investigación, fui acompañado, y sentí algo muy pesado y nos fuimos del lugar.

Pero ¿Qué instrucción le doy a Baldomero para ver la memoria en el cuerpo?, pregunta Beatriz y el responde que al entrar al escenario sabe que va a entrar con otros seres, y el público ve esas otras entidades en su cuerpo, en esa recolección de memoria, en sus rituales por ejemplo de agradecimientos a los cuatro elementos y todo transitaba entrando y saliendo por su cuerpo. O entonces, ¿qué me das a mi para que vaya a mi memoria?, le continúa **Beatriz**, entonces dice **Baldomero** desde la memoria física o la emotiva, de un lugar que pueda estar cerca a esa situación, me debo anclar desde la memoria de los demás, no les puedo pedir que indaguen en mi memoria, sino en la de ellos. Y así sea el movimiento por el movimiento sale también la memoria

Francisco: Mi relación con la espiritualidad es muy cotidiana, soy nieto de curandera y papá curandero. Es algo que está en mi todo el tiempo, no entiendo entrar en trance, porque siempre quiero irme a la memoria, pero a la memoria cotidiana y familiar, para mi hacerme un café a las tres am también es un ritual; también antes de bañarme hay una bendición, me hecho agua a la coronilla, siempre tengo un ritual y a mis compañeros les digo que piensen chiquito, qué hacen en su cotidianidad. Creo que la espiritualidad no tiene que estar pegada de unos ancestros o una deidad, está es pegada de la cotidianidad de uno. Estudié ingeniería química y envés de alejarme entendí que todo es energía y que, si hay unas cosas que no entendemos y prefiero vivirlas, pero sin entenderlas. A mi hermana se le monta un espíritu que se llama Francisca, quien hace

sanaciones, baila…por eso para mí es muy cotidiano, y creo que en cualquier cosa pequeña está la magia, desde caminar, y la memoria creo que no se queda solo en la tuya sino pensar cómo sitió tu vecino algo, por ejemplo. Lo que pasa es que, si uno se queda solo en uno, actúa solo el sentimiento porque se queda sin herramientas, y llegan es a representar, pero no a hacerlo, caen en una sola representación.

Ahora, un poco de movimiento del cuerpo, Lina propone recordar el fraseo grupal, y después de un repaso entre lo que queda, la empatía, el recuerdo y una memoria corporal, las sincronicidades a destiempos proponen repetirse desde la mirada del rabillo del ojo, procurándoles una más cercana conexión en las finalizaciones. Ahora Álvaro toca una canción, y a Lina le gusta porque tiene como un rastro de memoria desde la cultura, la comida, la cotidianidad…la lírica lleva a las historias personales y llevan a los momentos de la abuela, que se entra en los cuerpos de cada uno, se va entrando un poquito en esa memoria que evoca la canción y entrando en el color del llano, en sus calideces…y **Álvaro** como cantante manifiesta que veía cómo el carácter de la música los conducía por estados cercanos a sus memorias; la memoria se trae y viene a meterse en ti y que se construye en una red apunta **Astergio**, en un viaje que se va tejiendo entre todos.

La canción la compuso Álvaro a partir de sus memorias, como imágenes que él guarda y custodia, pregunta a los demás **¿qué imágenes les trajo la canción?,** a **Francisco** a robles y gallinas; a **Beatriz** la espuma de la leche, y expresa que tienen que ver con las decisiones que se toman de lo que uno se deje afectar o cómo se deja afectar; a **Ángela** le trae la reminiscencia de transitar hacia recuerdos de las emociones en los lugares que evoca la canción, cargados de nostalgia; por su parte **Baldomero** expresa que no se sentía tan perceptivo de la letra pero se dejó llevar más por la sonoridad, se dejó "abandonar" por la música sintiendo la magia que en todo caso estaba allí por ejemplo desde la palmada; **Lina** en cambio tiene el recuerdo de Álvaro cantando esa canción ese momento que fue significativo para ella y la lleva a conocer más el universo de Álvaro, que no es solo un sitio a donde su mente va sino como a una sensación; **Astergio** dice que se fue a la memoria emotiva pensando en su abuela en el patio con gallinas, perros, chivos y hacia allá llegó, lo pensó, lo disfrutó y lo agradeció, sin pensar en la forma del movimiento.

Lina reflexiona que aparece mucho la palabra memoria y la palabra proceso, y es conforme a lo que ella va buscando de la construcción de la memoria más allá del resultado, recordando las palabras procesos, cuerpos… y María Camila complementa que desde las preguntas se condicionan por la elaboración, aparecen las palabras, pues en los primeros niveles son las relaciones con las preguntas, pero en el tercer nivel para abajo hay más palabras más individuales en los discursos particulares de cada uno. Por eso no aparece en el primer nivel de análisis y no está condicionado por la pregunta.

Y la memoria toma matices de las metáforas que surgen por lo que evocan sus historias.

"Llegaron los espectadores". Finaliza la actividad y comienza la relación con el espectador.
¡¡Aplausos y gracias!!