

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

## **El cuerpo robado**

**Memorias y prácticas inscritas en el movimiento y la danza**

Maira Alejandra Rivera Córdoba

Tutora: Marie Bardet

Quito, 2026





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Maira Alejandra Rivera Córdoba, autora del trabajo de titulación “El cuerpo robado: Memorias y prácticas inscritas en el movimiento y la danza”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Artes y Estudios visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

7 de julio de 2026

Firma: Maira Alejandra Rivera



## Resumen

*El cuerpo robado Memorias y prácticas inscritas en el movimiento y la danza*, se corresponde con una sistematización crítica del proceso adelantado por el *Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo* durante del periodo 2010 a 2024, el cual se desarrolla a partir la elaboración de una línea de tiempo del proceso, seguida de la problematización de algunas provocaciones que acompañan las búsquedas tanto formativas como creativas, para terminar con el desglose del proceso creativo de tres obras escénicas de mi autoría.

Proceso que a su vez es testimonial al estar atravesado por mis experiencias vitales las cuales movilizan las intenciones formativas y creativas del Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo.

Palabras clave: Intensión, contexto, territorio, cuerpo, alteridad



A esa fuerza creadora que sostiene, que habita en mí y vibra en todo el universo.  
A la danza, por ser phármakon, veneno y medicina desde el que habitar los tiempos.



## Agradecimientos

Cada palabra es el hilvanar de un proceso de transformación/sanación interna, que se sostiene en las voluntades de muchos y de muchas que acompañan mi caminar. Amigas, amigos, hermanas, sobrinas, maestros y maestras, sanadores y sanadoras, compañeros y compañeras a quienes les estoy profundamente agradecida. Aquellos y aquellas que son memoria y por tanto una parte importante de mí. Con afecto con amor a la vida.

A mis maestros Baldomero Beltrán, Favio Martínez, Rubén Garzón, Wilson Pico, Camila Josa, Francisco Rodríguez, a mis hermanas Ximena y Jenny y mis sobrinas Silvana y Helena, a mis hermanas de la danza, Vivi, Sofi, Costi, Yuli y Carito una herencia de los años de sueños compartidos. A mis amigas Anita, Mile, Katerin, Leidy, Natha, Anyu a mis amigos Derian, Mario, Christian, Jeiner, Camilo e Iván.

A mis estudiantes, compañeras y cómplices de sueños y de escena.

A mis terapeutas, sanadoras y sanadores.

Al maestro Dumer Mamian cuyo trabajo comprometido con el pensamiento de los Andes me inspira.

A Marie Bardet por acompañarme en este proceso de escritura y ser inspiración desde la suya propia.

A Yovanny Martínez Riaño quien sin saber desde su compañía en el movimiento es palanca para volver a bailar después de un antes que aun resuena.

A la Universidad Andina Simón Bolívar y mis docentes de la maestría en Estudios de la Cultura por sostenerme y ser el pretexto para caminar un sueño.

Gracias....



## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción.....	17
Capítulo primero: El laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo .....	21
Reconstrucción metodológica.....	21
Macro relato: Primera reconstrucción histórica de la experiencia .....	22
Algunos precedentes que marcan la búsqueda .....	22
Los inicios, previos al laboratorio de movimiento .....	23
El Laboratorio.....	25
Procesos .....	27
¿Para qué el laboratorio? .....	28
Capítulo segundo: ¿Quién baila? Reflexiones sobre y desde el cuerpo .....	41
Hablar de memoria .....	44
Hablar de territorio .....	47
La función social de la danza .....	52
Cuerpo Dócil.....	56
El lenguaje expresivo: poéticas, políticas y dramaturgias .....	60
Del Entrenamiento al Lenguaje .....	63
La Creación.....	68
Capítulo tercero: La obra: una experiencia.....	73
Reconstruyendo el territorio .....	73
La obra <i>Cuerpo Dócil</i> .....	74
La danza del espacio, el tiempo y el poder.....	79
Escenas de la Obra.....	82
Obra Callamos, 2023 .....	90
Aprendizajes .....	103
Conclusiones.....	107
Obras citadas.....	113
Anexos.....	115
Anexo 1: Texto elaborado para la intervención de un espacio no convencional por parte de Camilo Rosero, 2019. ....	115



## Figuras

Figura 1. Participantes del laboratorio 2018, en la realización de la acción, Lugares que ya no existen, dirigida por Sandra Cortez. ....	31
Figura 2. Johan participante del laboratorio 2018, En la realización de la acción, Indiferencia, dirigida por Johan.....	32
Figura 3. Viviana Espitia, participante del laboratorio 2010, En la realización de la acción, Mendicidad, dirigida por Viviana Espitia.....	32
Figura 4. Johan, participante del laboratorio 2018, En la realización de la acción, Indiferencia, dirigida por Amanda.....	33
Figura 5. Participante del laboratorio 2018, En la realización de la acción, dirigida por Camilo Rosero. ....	36
Figura 6. Camilo Rosero, participante del laboratorio, durante la socialización de su propuesta creativa. ....	37
Figura 7. Pieza publicitaria del conversatorio, en la fotografía Vivian Espitia realizando una acción performativa en el centro de Pasto, calle 18 entre carreras 25 y 26.....	37
Figura 8. Elaboración de cartografías del territorio y corporales para la creación, ejercicio realizado como parte del laboratorio de movimiento rutas del cuerpo desarrollado en 4 municipios del departamento. La fotografía se corresponde con el corregimiento del Ingenio, Sandoná, Nariño. ....	38
Figura 9. Socialización de ejercicios creativos, realizado como parte del laboratorio de movimiento rutas del cuerpo desarrollado en 4 municipios del departamento. La fotografía se corresponde con el corregimiento del Ingenio, Sandoná, Nariño. ....	38
Figura 10. Re-nacer, acción realizada entre la calle del Colorado, en Pasto – Nariño en diciembre de 2024, que consistió en caminar hacia atrás en la calle, por más de cuatro horas. ....	45
Figura 11. Exploración Parque de Rumipamba, Pasto – Nariño, taller intensivo de creación, noviembre de 2024.....	48
Figura 12. Exploración Parque de Rumipamba, Pasto – Nariño, taller intensivo de creación, noviembre de 2024.....	48
Figura 13. Exploración Parque de Rumipamba, Pasto – Nariño, taller intensivo de creación, Noviembre de 2024,.....	49
Figura 14. Performance para la creación de la obra Cuerpo Dócil.....	51

Figura 15. Performance para la creación de la obra Cuerpo Dócil.....	52
Figura 16. Performance para la creación de la obra Cuerpo Dócil.....	52
Figura 17. Acción performativa, cuerpo dócil, julio de 2019, en el marco del laboratorio de Movimiento Rutas del cuerpo.....	59
Figura 18. Estreno de la obra Cuerpo Dócil, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.....	60
Figura 19. Estreno de la obra Cuerpo Dócil, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.....	60
Figura 20. Acción performativa, en la fotografía Alejandra Rivera, realizada en el marco del Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo 2019. ....	76
Figura 21. Estreno de la obra Cuerpo Dócil, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.....	77
Figura 22. Estreno de la obra Cuerpo Dócil, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.....	78
Figura 23. Estreno de la obra Cuerpo Dócil, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.....	79
Figura 24. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	83
Figura 25. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022,.....	84
Figura 26. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	85
Figura 27. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	86
Figura 28. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	86
Figura 29. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	87

Figura 30. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	87
Figura 31. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia 2022. ....	89
Figura 32. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.....	90
Figura 33.....	94
Figura 34.....	94
Figura 35.....	95
Figura 36.....	95
Figura 37.....	96
Figura 38. Obra Mas allá del umbral – Fundación escénica Tatambud Danza. ....	96
Figura 39. Escena el Cuerpo, de la obra Callamos.....	98
Figura 40. Escena el Cuerpo, de la obra Callamos.....	98
Figura 41. Escena el Dolor, de la obra Callamos. ....	99
Figura 42. Escena el Dolor, de la obra Callamos. ....	99
Figura 43. Escena el Dolor, de la obra Callamos. ....	99
Figura 44. Escena el Dolor, de la obra Callamos. ....	100
Figura 45. Escena la Violencia, de la obra Callamos. ....	100
Figura 46. Escena la Violencia, de la obra Callamos. ....	101
Figura 47. Escena la Pérdida, de la obra Callamos. ....	101
Figura 48. Escena la Perdida, de la obra Callamos. ....	101
Figura 49. Escena la Perdida, de la obra Callamos. ....	102
Figura 50. Escena la Perdida, de la obra Callamos. ....	102
Figura 51. Escena el Desarraigo, de la obra Callamos.....	102
Figura 52. Escena el Desarraigo, de la obra Callamos. ....	103
Figura 53. Escena el Desarraigo, de la obra Callamos. ....	103



## Introducción

*El cuerpo robado, memorias y prácticas inscritas en el movimiento y la danza*, consiste en la sistematización del proceso adelantado por el Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo dirigido por Alejandra Rivera, durante el periodo de 2011 a 2025 en la ciudad de Pasto, Nariño, Colombia. Que se corresponde con las búsquedas y los hallazgos adelantados desde de la investigación del movimiento realizado a través de *laboratorios de formación y creación escénica*. Los cuales a su vez se movilizan por una serie de experiencias e inquietudes personales que definen los rumbos de la experimentación y la creación que conllevan a problematizar las nociones de cuerpo, memoria, territorio y función social de la danza.

La sistematización de experiencias significativas es una metodología que entre otras posibilidades busca identificar, reconocer y potenciar los saberes existentes en un proceso o colectividad como forma de construcción de conocimiento. Validando esos otros saberes que no siempre se corresponden con los contextos académicos, sino que emergen del hacer, de prácticas individuales y colectivas que se repiten y moldean con el tiempo para convertirse finalmente en una manera de hacer particular. Que para la presente investigación se corresponde además con una auto etnografía crítica desde la que se rememora, observa críticamente y en perspectiva una experiencia artística que involucra experiencias y devenires de las experiencias de otras y otros con quienes se comparten las búsquedas, las clases, las creaciones y las investigaciones del movimiento.

Donde la escritura es un dialogo, es el intento de traducción de un lenguaje que si bien cuenta con momentos de planeación práctica, que se corresponde con lo esbozado en el primer capítulo del presente texto. Se cuece desde practicas corporales, experienciales, sensibles, cargadas de polifonías que le dan un carácter particular. En el sentido en que no hay una única manera de hacer, sino que se atraviesa de necesidades orgánicas, subjetivas y contextuales, que dialogan con prácticas corporales y saberes trabajados, elaborados, sistematizados y enriquecidos por otras experiencias a lo largo del tiempo. Y que para el presente trabajo se corresponden con ejercicio de traer a la conciencia esas resonancias, búsquedas, inquietudes, caminos y procesos, para auto observar el propio proceso artístico, pero a su vez para provocar, ojalá, aperturas a diálogos necesarios sobre el cuerpo en complejidad y las artes del movimiento desde dimensiones políticas y poéticas.

Proceso artístico que desde una perspectiva crítica se cuestiona y atraviesa por el contexto social y político del país en el que se desarrolla y las maneras en las que desde la práctica de la danza es posible movilizar, acompañar, visibilizar y expresar las vivencias desde la sensibilidad y poética. El cual se corresponde con un sistema de pensamiento, económico y social capitalista que subordina desde su hegemonía otras visiones de mundo, de resistencia, de transformación que coexisten y que exigen lidiar con la precariedad que para las artes supone el ser latinoamericana, colombiana, con residencia en la ciudad de Pasto, siendo este último uno de los epicentros del conflicto social, económico, político y armado del país

En estos sentidos, esta investigación acude a una serie de pensadoras y pensadores, que, desde las artes, la política, la filosofía, la antropología escénica, permiten reflexionar y abrir conceptos que puedan ser tenidos en cuenta al momento de abordar los diferentes momentos para la creación escénica. Entre ellos destaco a Marie Bardet, bailarina y filósofa francesa radicada en Buenos Aires, Argentina, quien, desde la noción de gesto, abre el concepto de cuerpo para anclarlo al contexto semiótico en el que se desarrolla. Patricia Cardona, filósofa mexicana que desde la antropología teatral plantea la noción de lenguaje escénico como poética desde la que el cuerpo expresa su verdad y se conecta con su instinto natural y profundo, practica que se opone al adiestramiento y el mecanicismo propios del espectáculo y la cosificación del individuo.

Perspectivas que dialogan con las nociones de Blanquitud de Bolívar Echeverría, alteridad de Emmanuel Lévinas, poder desde Hanna Arendt y Michael Foucault, entre otras que resuenan a lo largo del texto. El que se desarrolla a través de tres capítulos de la siguiente manera:

En el capítulo primero titulado, *El laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo, Reconstrucción metodológica*, se desarrolla el macro relato en el que se cuenta desde una línea de tiempo los momentos emblemáticos del laboratorio, las personas que intervinieron en su construcción metodológica y los principales elementos o hallazgos para la formación creación.

En el capítulo segundo, titulado, *¿Quién baila? Reflexiones sobre y desde el cuerpo*, se problematizan algunas nociones que aportan a la construcción de un lenguaje escénico situado desde la danza, como son la idea de memoria y territorio las cuales se convierten en dispositivos críticos de pensamiento y de movimiento para pensar la función social de la danza, donde lo social parte de reconocer a quien se mueve en su

memoria, en su historia en su gesto, como caminos para el reconocimiento de un lenguaje expresivo, de una Poéticas y dramaturgias propias.

En el capítulo tercero titulado *La Obra, una Experiencia*, se comparte lo concerniente a la creación de tres obras tituladas, *Cuerpo Dócil*, *La Danza del Espacio el Tiempo y el Poder* y *Callamos*, en las que se condensan los procesos de investigación creación en un resultado escénico.



## Capítulo primero

### El laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo

#### Reconstrucción metodológica

La presente propuesta se inscribe en la recreación de un proceso personal, de una experiencia en torno al movimiento y la danza que ha conllevado a la construcción de una manera de moverse y al acompañamiento en los procesos de otras personas a encontrar su propio movimiento desde la danza.

Antes de desarrollar la línea de tiempo correspondiente al proceso a analizar y sus principales hitos, considero importante mencionar la Metodología –el paradigma y el enfoque en los que se inscribe la investigación– pues estos brindan un rumbo y un carácter a los objetivos propuestos.<sup>1</sup>

Es así como, a través de una metodología cualitativa, se llevará a cabo un estudio dentro del paradigma crítico-social, utilizando elementos del enfoque de sistematización de experiencias y la auto etnografía crítica. La propuesta de interpretación crítica del laboratorio permitirá, mediante el ordenamiento y reconstrucción de la experiencia, descubrir, comprender, analizar y documentar la lógica del proceso metodológico para hacer danza o construir procesos a través de ella. Este proceso metodológico, que en la sistematización se denomina "hilo conductor", se convierte en el foco central del análisis de esta investigación.

El objetivo de la sistematización, o interpretación crítica de la experiencia del laboratorio, es generar aprendizajes y reconocer los aspectos, dentro de la metodología o el proceso del laboratorio que aportan, al fortalecer, potenciar o mejorar su desarrollo. Este análisis permitirá además movilizar dinámicas internas existentes, al plantearse como una experiencia de construcción crítica en danza. En este sentido la sistematización no es únicamente la organización y descripción de datos, sino la búsqueda de creación de conocimiento a partir del reconocimiento consciente de una experiencia viva, que se

---

<sup>1</sup> La propuesta de investigación se enfocará en tres objetivos, propuestos en el Plan de tesis aprobado por la Maestría en Estudios de la Cultura y que se mencionan a continuación: 1 Reconstruir de una manera organizada y crítica la metodología adelantada para el despertar de un lenguaje expresivo desde la danza a través del laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo desarrollado en la ciudad de Pasto, Nariño, Colombia. 2. Indagar acerca de la noción de cuerpo y la función social del movimiento en tanto elementos que atraviesan los intereses epistémicos propios de la metodología para la búsqueda de un lenguaje expresivo adelantada en el laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo. 3. Realizar un ejercicio escénico que dé cuenta de los hallazgos y aportes de la presente investigación.

rehace y transforma continuamente.<sup>2</sup> Valiéndose de sistemas de entrenamiento y elementos de composición ya existentes que se amalgaman y modifican de acuerdo con las necesidades de los procesos formativos y de creación, así como de los diferentes actores que intervienen o inciden desde sus saberes y experiencias.

## **Macro relato: Primera reconstrucción histórica de la experiencia**

### **Algunos precedentes que marcan la búsqueda**

En palabras del maestro Wilson Pico<sup>3</sup> “es importante para la creación, recordar de donde se viene”. Relataré de manera breve, algunos hitos que marcan en mi infancia y adolescencia pensamientos y prácticas que definirán mi manera de ver la vida y por tanto el rumbo de las decisiones que tomo y que inciden en el devenir posterior de los procesos dancísticos.

Mis recuerdos se remontan a una familia con una madre y tres hermanas, cuyo abuelo fue teatrero, pintor y narrador oral, prácticas que mi madre heredó a pesar de que su relación estaba reducida a encuentros informales de corta duración. Desde niña vi a mi madre bailar escénicamente, escribir, dibujar y cantar; nuestras prácticas cotidianas estaban atravesadas por actividades artísticas que realizábamos a manera de juego bajo su dirección. Desde mis primeros años participé en eventos culturales del barrio y de la escuela, agrupaciones de danza y teatro, grupos juveniles y religiosos, que despertaron una preocupación por lo comunitario en mí. Inquietudes que se trasladaron a mi vida universitaria, después de muerta mi madre, con algunos matices en algunas épocas de mi vida.

En la vida universitaria hice parte de los movimientos estudiantiles, estuve inmersa en escenarios de pensamiento y debate, desarrollando iniciativas encaminadas a la búsqueda de una sociedad más equitativa, incluyendo entre las formas de protesta el performance político. La Universidad de Nariño en el año 2000, era escenario de una fuerte interacción social, en sus espacios se debatían las problemáticas comunitarias, de sectores como las madres FAMI (mujeres cuidadores de Hogares Comunitarios de Bienestar Familiar), del sector de los mecánicos, el relleno sanitario de la ciudad, las

---

<sup>2</sup> Para profundizar en la noción de Sistematización de experiencias significativas léase *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles* de Oscar Jara H. Primera edición colombiana, 2018.

<sup>3</sup>Wilson Pico es un bailarín y coreógrafo ecuatoriano, que marca de manera significativa la práctica de la danza contemporánea en la ciudad de Pasto, a través de su sistema denominado “El lenguaje Personal de Danzar”.

tarifas del transporte público, las políticas regresivas del gobierno del entonces presidente Andrés Pastrana, entre otras, dinámicas amalgamadas con una fuerte oferta cultural por parte de la universidad. Donde además de lo facilitado a nivel formativo por el sistema de bienestar universitario, existía una juventud inquieta como los entonces llamados Amigos de la Cocha (movimiento agroecológico que realizaba también encuentros de poesía, teatro y performance), entre otros grupos que mantenían vivo el pensamiento crítico a través de actividades artísticas y de debate.

Por ese entonces existía también en mi vida una inquietud espiritual, una búsqueda que se tejió entre el teatro antropológico, la filosofía, el conocimiento de las plantas y las medicinas alternativas. Entre ires y venires, las prácticas políticas se intensificaron al punto de volverse objeto de acciones paramilitares (manera en que se denomina a los grupos armados paraestatales) que concluyeron en la muerte de tres personas integrantes del entonces movimiento estudiantil. Eventos tristes que generaron desplazamiento y persecución en quienes hacíamos parte de ese contexto. Conllevándome a decidir la manera en que quería incidir en el mundo y encaminar mis acciones hacia el arte y las medicinas alternativas.

### **Los inicios, previos al laboratorio de movimiento**

Ingreso en el 2008 a la agrupación Teluria Danza Contemporánea de la Universidad de Nariño, dirigida por el maestro Baldomero Beltrán y al Ballet Folclórico de la Universidad de Nariño dirigido por el maestro Favio Martínez, ambos profesionales en sus áreas, con quienes además de participar en los procesos de formación y creación escénica adelantó una serie de iniciativas, constituyendo el movimiento DANZARTES Pasto, el cual hace parte del movimiento de danza de la Universidad de Nariño, que influido por las dinámicas universitarias buscaba generar espacios de formación y circulación incluyentes y gratuitos para la comunidad universitaria y la ciudadanía en general.

Entre estas iniciativas se encuentra el Festival en Homenaje al Día Internacional de Danza, el cual por diecisiete años y hasta la actualidad convoca a agrupaciones e intérpretes de diferentes géneros de la danza de la ciudad de Pasto, de diferentes edades y niveles profesionales, con quienes se dispone una amplia programación que incluye: Intervención de espacios no convencionales como plazas, parques y calles, escenarios dirigidos a población en estado de vulnerabilidad como ancianatos, espacios de reclusión de menores, cárceles, entre otros, talleres de formación, escenarios de gala con entrada

gratuita realizados en el teatro Imperial de la Universidad de Nariño, conversatorios, entre otros.

Dinámica que integra a la comunidad dancística de la ciudad y fortalece la relación entre la universidad pública y la comunidad del municipio a través de la danza. Surgiendo de ella inquietudes por aportar a las dinámicas sociales y comunitarias desde el arte, se realiza en 2010, el Primer Seminario Taller Danzando, el cual responde a la preocupación por generar espacios que brinden elementos para la creación escénica, que cuestionen los lugares epistémicos desde donde se crea escénicamente la danza en la ciudad. A este proceso se suma Francisco Rodríguez, estudiante de cuarto año de artes escénicas con énfasis en danza contemporánea de la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas).

El Seminario Taller se convierte en un precedente que da inicio a la búsqueda de pensamiento desde la danza, generando una gran expectativa en el sector dancístico de la ciudad. Entre las temáticas trabajadas en ese entonces se encuentran: elementos de composición, esquema corporal, danza africana y principios básicos de danza contemporánea.

Aunado a esto de manera permanente, hago parte de las dinámicas propias de las agrupaciones a las que pertenezco, dentro de la agrupación Teluria Danza, bajo la dirección de Baldomero Beltrán, recibo formación técnica en danza contemporánea, pero además hago parte de un proceso creativo en torno a la memoria raizal campesina del sur de Colombia, desde un lenguaje contemporáneo, construyendo poéticas desde el movimiento que atraviesan las problemáticas contemporáneas propias del conflicto social y armado del país en diálogo con las tradiciones campesinas nariñenses.

Relación con la interpretación que aporta en el desarrollo de una capacidad crítica y expresiva desde el movimiento en quienes participamos del proceso. A la par, dentro del Ballet Folclórico de la Universidad de Nariño y la Corporación Cultural Triangulo, dirigidos por Favio Martínez, participé de un proceso de formación técnica desde el folclore colombiano, encaminado también a la creación de personajes para la escena, al reconocimiento de las danzas y principales expresiones del territorio tejidas desde la dramaturgia. Proceso que me permite comprender que el movimiento no únicamente se copia o se reproduce, sino que se estudia, de una manera compleja y en este sentido abre la posibilidad de transformar lo existente, de proponer un nuevo concepto que englobe sentido y movimiento.

## El Laboratorio

Contrario a la noción positivista de laboratorio, como el lugar en el que la ciencia experimenta a base de prueba y error para controlar y volver más eficiente el funcionamiento de las cosas e incluso de la vida. Hare referencia al laboratorio como *laboratorium*, como lugar de la alquimia, de la transformación, de la autopoiesis y la creación. Donde la búsqueda es trabajar sobre sí, provocar para transformar y/o hacer emerger algo que se encuentre en el plano de la experiencia más que de la representación. Concepto que ha sido trabajado desde el campo del teatro por Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y por ese camino incorporado a las artes escénicas, en tanto promueve la investigación, la búsqueda permanente de maneras de hacer, de relacionarse y de crear.

En 2010 decidimos iniciar entre Francisco Rodríguez y yo, Alejandra Rivera, la primera versión de lo que luego se llamaría *laboratorio*, proceso que ha ido cambiando su nombre en la búsqueda de ser consecuente con su accionar a través de los años, desde tres frentes importantes, la formación, la investigación del movimiento y la creación escénica. Desarrollándose de manera inicial dentro de un contexto universitario, a través del Sistema de Bienestar Universitario con proyección a la comunidad universitaria y a la comunidad en general y que ha continuado desarrollándose por 15 años hasta la actualidad, periodo en el que, a través de la revisión sistemática y crítica de los materiales existentes buscaré comprender sus bases o fundamentos, sus transformaciones, sus aprendizajes, en relación al propio proceso y a las diferentes personas que han incidido de manera significativa en sus prácticas.

Que a su vez se ven atravesadas por saberes como el teatro antropológico de Eugenio Barba y Patricia Cardona, el teatro pobre de Jerzy Grotowski, la danza teatro de Pina Bausch, la comprensión semiótica del cuerpo y el espacio de Rudolf Laban, quien aporta además el estudio de los elementos de composición, los sistemas de entrenamiento como, Volando Bajo de David Sambrano, Piso Móvil de la compañía Cortocinesis, la noción de Lenguaje Personal de Danzar de Wilson Pico, la creación poética y la formación afectiva desde un lenguaje moderno, contemporáneo y tradicional de mi maestro Baldomero Beltrán, la danza experimental de Favio Martínez y el concepto de laboratorio desarrollado inicialmente por Francisco Rodríguez y que he continuado transformando desde inquietudes, experiencias y encuentros ahora bajo mi dirección. Para aportar a su comprensión dividiré los tiempos del laboratorio en tres grandes bloques.

El primer momento, entre 2010 y 2015 bajo la dirección artística de Francisco Rodríguez, con los nombres de:

- Primer seminario taller danzando 2010
- Laboratorio de investigación corporal y creación en danza 2011
- Laboratorio de danza – investigación corporal y creación 2012, 2013, 2014
- Laboratorio de danza, investigación y creación corporal 2015

En este periodo se sientan las bases teóricas y prácticas que dan rumbo al laboratorio, construyen un esquema de trabajo encaminado a la investigación del movimiento, la formación técnica y la creación escénica. Entrenamiento que utilizó elementos de Pilates, Ballet clásico, danza contemporánea, improvisación, elementos de composición, historia de la danza, conceptos teórico-prácticos de iluminación, vestuario y escenografía. Entre las personas participantes se encontraban bailarines de folclore, teatro, danza árabe, danza contemporánea, canto, música, personas con y sin experiencia escénica, universitarios y no universitarios de entre 15 y 40 años aproximadamente.

Los ejercicios de creación estuvieron organizados por periodos académicos de 6 meses y un año, en los que se experimentó con la creación de solos, duetos, tríos y creación colectiva. En la búsqueda de ser consecuentes con la investigación del movimiento, cada periodo contó con invitados para los diferentes procesos formativos y creativos, a través de quienes diversificar las posibilidades rítmicas, motrices y espaciales. Integrando además los saberes e inquietudes propias de las personas participantes, identificando los intereses en cuanto a dirección e interpretación.

El segundo momento, el Laboratorio de movimiento rutas del cuerpo, durante los años: 2017 a 2023 y hasta el presente, dirigido por Alejandra Rivera. Durante este periodo, el laboratorio inicia a ser concertado con la gobernación de Nariño, la alcaldía de Pasto y el Ministerio de Cultura de Colombia, realizando convocatorias abiertas para su participación a la ciudadanía entre los 17 y los 50 años de edad aproximadamente, durante este periodo se introduce la noción de territorio y en relación con los contextos político, social, cultural, económico y sensible de quienes participan, problematizando el abordaje de la danza desde perspectivas críticas, propiciando aperturas en las lecturas de las memorias personales y de los espacios a intervenir desde el movimiento.

Estos procesos de exploración se acompañaron además de la realización de bitácoras, escritura de textos previos a la creación, haciendo del ejercicio creativo un dispositivo crítico de pensamiento. En la formación participaron, Baldomero Beltrán,

Favio Martínez, Carolina Solarte, Sofia Alvarado, Andrés Jaramillo, Rubén Garzón, Wilson Pico, Christian Guevara, Viviana Espitia y Alejandra Rivera.

### Procesos

- 2017 y 2018: Laboratorio con gobernación de Nariño en 4 municipios del departamento de Nariño que son, Pasto, Cuaspud Carlosama, Iles, Yacuanquer, de estos laboratorios se realiza un documental.<sup>4</sup>
- 2019: Laboratorio en cuatro municipios del departamento de Nariño que son: la florida, Sandoná, Yacuanquer y Pasto, a cargo de Alejandra Rivera, Baldomero Beltrán y Rubén Garzón.
- 2020: Laboratorio virtual realizado en medio de la pandemia por COVID 19, de él resultan 2 ejercicios técnicos de danza contemporánea y 25 ejercicios creativos unipersonales a cargo de Alejandra Rivera, Viviana Espitia y Baldomero Beltrán, con la participación de un taller técnico a cargo de Camila Josa integrante de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea de Bogotá - Colombia.<sup>5</sup>

2021, 2022, 2023 y 2024: En adelante los procesos de formación realizados por mí incorporan el esquema propio del laboratorio el cual comprende, la formación técnica, el entrenamiento físico, la elasticidad, el estudio de elementos de composición, la improvisación, la creación, la historia de la danza, la escritura, la creación y la puesta en escena. Metodología que se desarrolla en espacios como el taller de danza contemporánea de la universidad de Nariño, del que tienen la posibilidad de participar personas externas a la universidad, así como talleres intensivos desarrollados en el marco de las convocatorias de estímulos de la secretaría de cultura municipal y la dirección administrativa de cultura departamental, en la modalidad de formación desde la danza contemporánea y danza experimental, los que tienen como temáticas a desarrollar la exploración del territorio y la memoria, culminando con la creación de solos y ejercicios técnicos colectivos. Y un tercer momento que se corresponde con mi proceso creativo, como directora e interpreta, en la construcción de dramaturgias para la escena. Momento que ancla y genera sentido al desarrollo del segundo y el tercer capítulo del presente texto,

---

<sup>4</sup> <https://youtu.be/DI2dlqQCNms>, siguiendo este enlace es posible acceder al documental Rutas del Cuerpo del Laboratorio de Movimiento.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-jDvNWgIqek>, siguiendo este enlace es posible acceder a la socialización pública de los resultados del laboratorio de recreación realizado de manera virtual durante la pandemia por COVID 19.

al ser el cuestionamiento epistemológico el timón que orienta el hacer intuitivo de la creación.

### **¿Para qué el laboratorio?**

Existe una necesidad por pensar juntos la danza, no porque el movimiento no sea suficiente, sino por saber qué más tenemos para decirnos, ¿qué mueve lo que hacemos?, ¿existe realmente una práctica de creación o esta se circunscribe a la reproducción de mecanismos ya existente? y si fuera así, ¿cuál es el sentido que moviliza esa acción? Y más allá de esto, existe una necesidad de crear, de decir, de acompañar para que muchas voces emerjan desde las corporalidades que somos. El laboratorio surge como un lugar desde donde conocer e investigar el movimiento y a través de esto favorecer la práctica de intérpretes y creadores, de personas que tienen inquietudes creativas desde el movimiento. Encontrando en el estudio de la danza contemporánea una serie de elementos que favorecen la creación para los diferentes géneros de la danza.

En sus inicios la convocatoria extendida por la Universidad de Nariño a la ciudadanía atrajo a los y las directoras de las agrupaciones de diferentes géneros de danza, con quienes se compartieron prácticas para el reconocimiento del cuerpo y su alineación, el estudio del espacio y la composición para la creación, sin embargo, estas personas con trayectoria en su mayoría no encontraron en esta propuesta un camino viable al que apostarle, cumpliendo su motivación de recibir un certificado proveniente de la única institución universitaria pública del departamento, la Universidad de Nariño. Docentes, las y los directores y los y las bailarinas empíricos, que construyen su saber desde la interacción con diferentes maestros, de una manera constante, apostándole a la danza como una forma de vida, pero que enfrentan las precariedades desde un contexto laboral no profesional, en el sentido de no contar con un título universitario que lo acredite y por tanto que no cuenta con un reconocimiento económico y social dignificante.

En lo sucesivo el laboratorio tomó la forma de un espacio de formación permanente dirigido a estudiantes universitarios, al que también se convocaron personas no universitarias con inquietudes de movimiento desde la danza contemporánea, folclórica, oriental y el teatro principalmente. En su mayoría personas jóvenes y adultas con y sin experiencia con quienes se empezó a desarrollar un proceso inicialmente formativo direccionado a compartir rutas, caminos y maneras técnicas, a entrenar el cuerpo, a conocer la historia formal de la danza y los elementos que componen la escena, desde clases prácticas y teóricas.

Aprendizajes que versaban en la formación técnica desde la danza contemporánea, el entrenamiento y fortalecimiento físico desde el pilates, el desarrollo de la elasticidad, la investigación de los elementos de composición propuestos por Rudolf Von Laban, el estudio de la iluminación, la escenografía, el vestuario para la escena, así como el ejercicio dramático y de escritura de las propuestas. Desde estos contenidos y de una manera progresiva se incursionó en la creación de solos de corta duración, posteriormente de duetos y por último de obras colectivas de mediano formato, donde las personas participantes desde sus inquietudes creativas decidían su rol como directoras, directores o intérpretes. Como parte de la formación para la creación, los talleres tuvieron el acompañamiento de docentes de otros saberes como la música, el performance, el teatro, el folklore, el hip hop, quienes aportaban otros colores a la búsqueda de movimiento como posibilidades para las inquietudes e intenciones expresivas de los y las intérpretes creadoras.

Como parte de este momento del proceso se realizó el primer encuentro académico, que tuvo lugar en la casa de la cultura departamental de Nariño, ubicada en el centro de la ciudad de Pasto, en el las personas participantes del laboratorio, describieron de manera escrita sus inquietudes creativas, algunas desde la poesía, la narrativa o a manera de ensayo crítico, descriptivo o prosa, espacio que tuvo una convocatoria abierta para la participación de la ciudadanía y en el que se expuso desde el diálogo las propuestas, que a su vez fueron retroalimentadas por quienes asistieron al encuentro.

Ejercicio que a mi parecer propone una manera otra de hacer danza en la ciudad de Pasto, activando dispositivos críticos para la creación, donde el intérprete creador complejiza su hacer al estructurar académica y formalmente su propuesta, debiendo pasar sus intuiciones e intenciones a un plano escrito que puede ser debatido y retroalimentado por otras, acciones que le aportan inquietudes, claridades y aperturas a sus apuestas escénicas. Dinámica que se extiende entre 2010 y 2015 bajo la dirección de Francisco Rodríguez y Alejandra Rivera. Tiempo en el que, si bien ingresaron y salieron personas, algunas perseveraron logrando avances en los aprendizajes, impulsando a algunas a definir la danza como un logro profesional, a perfilar intereses y concretar deseos interpretativos y de creación. En el 2016, Francisco deja de participar como director de este espacio debido a que sus condiciones laborales no le ofrecían garantías para el sostenimiento económico de su familia.

Entre 2017 y 2018, inicia una nueva etapa del proceso, desde espacios independientes como Casa Danza, escuela de formación en danza contemporánea y la Fundación escénica Tatambud danza, de los que hago parte en ese momento. Se logra concertar el Laboratorio de Movimiento con la Dirección Administrativa de Cultura Departamental de Nariño, para desarrollarlo en cuatro municipios del departamento, entre los que se encuentran Iles, Cuaspud Carlosama, Yacuanquer y Pasto. Siendo las tres primeras poblaciones con vocación rural. Entre las premisas se encuentra el indagar desde el movimiento las relaciones con el territorio, identificando las manifestaciones artísticas practicadas por las personas participantes, las cuales entran a dialogar con saberes de la danza contemporánea, la elasticidad, la historia de la danza, los elementos de composición, el teatro y el performance, enfocados hacia la creación.

Encontrándose diferencias significativas entre los procesos adelantados en las áreas rurales y en el área urbana que inciden en los resultados creativos. En los municipios de las áreas rurales la convocatoria se realizó por intermedio de los y las encargadas de cultura de las alcaldías, quienes además facilitaron la logística para los laboratorios. Accediendo a los espacios las personas que hacen parte de las agrupaciones de danza folclórica que tienen alguna filiación política con los partidos políticos que ocupan los cargos de gobierno en ese momento, limitando la participación de personas que no comparten sus ideales políticos. Las que, debido a las dinámicas culturales y laborales del territorio, cuentan con una participación mayor de personas infantiles, adolescentes y jóvenes. La formación estuvo a cargo de una persona del equipo de trabajo de la ciudad de Pasto por cada territorio, quien tenía como objetivo desarrollar las temáticas propuestas.

Bailar, ¿Qué es bailar?, generalmente no se asume como algo que se estudia, sino como algo que se ejecuta, que se disfruta, cuyo aprendizaje está más asociado con el desarrollo de destrezas físicas en cuanto a pasos y figuras. Esta primera experiencia fue reveladora, entre otras cosas al cuestionar las metodologías pertinentes para cada territorio, pues, aunque en palabras de las personas participantes de las zonas rurales, la propuesta aportó a los procesos individuales y colectivos, no se logró desarrollar la parte creativa y de escritura, el laboratorio fue más una provocación, el despertar de inquietudes desde las que posiblemente continuar trabajando.

En la zona urbana de Pasto, se convocaron a personas de diferentes géneros de la danza, acudiendo en su mayoría personas jóvenes y adultas de entre 20 y 40 años, todas con experiencias corporales desde diferentes disciplinas. Además de la preparación física,

la elasticidad y el fortalecimiento, se trabajaron los componentes de performance, danza contemporánea y creación, entrando cada componente en relación con las arquitecturas, memorias e historias de la ciudad, desde dimensiones políticas, sensibles, técnicas y críticas.

Donde como resultado del proceso, cada participante llevó su bitácora y realizó una intervención en espacio no convencional, dejando ver las memorias, los imaginarios y relaciones que cada ser ha ido tejiendo con el territorio y como esta tiene una potencia creadora capaz de mover, conmover y transformar. Como es el caso de Sandra Lucia Cortez Mora, diseñadora industrial cuyo camino se ha visto transformado por la danza y el canto coral, ella, habitante del sector de Fátima en la ciudad de Pasto, reconstruye la memoria de un lugar, en el que funcionaron diferentes instituciones de carácter penitenciario y educativo entre las que se encuentran, el Antiguo convento de las Hermanas del Buen Pastor, anteriormente Colegio Nuestra Señora de Fátima, el nocturno Fátima, la cárcel de mujeres, el convento y hogar de Santa Maria Eufrasia que fue un hogar de jovencitas, demolido para construir un edificio de apartamentos. Para esta acción Sandra proyecta sobre los muros que aún quedan de la antigua construcción, imágenes de sus edificaciones, reconstruye con tiza el plano de las diferentes habitaciones y patios del lugar, para luego recrear posibles acciones de esas memorias, intimidades de esas mujeres, amalgamando a la vez una crítica a la religión, a la culpa y a la soledad.



Figura 1. Participantes del laboratorio 2018, en la realización de la acción, Lugares que ya no existen, dirigida por Sandra Cortez.

Fuente: Archivo personal, 2018.

Por otro lado, esta Vivian Espitia Guaitarilla y Johan quienes deciden realizar acciones que cuestionan la relacionan entre la mendicidad y la ciudad, los prejuicios y las morales que se hacen evidentes frente a la precariedad, haciendo visible practicas normalizadas de invisibilizarían y violencia. Al igual que xxxxx quien frente a la

pavimentación del parque, en el barrio Santa Mónica, donde transcurrió su infancia, decide intervenir la nueva construcción, recreando la vida y las memorias de ese lugar, los árboles talados, la tierra pavimentada, en honor a una memoria que con la transformación de la ciudad corre el riesgo de quedar en el olvido, transformado a su vez los valores que les anclan al territorio.



Figura 2. Johan participante del laboratorio 2018, En la realización de la acción, Indiferencia, dirigida por Johan.

Fuente: Archivo personal, 2018.



Figura 3. Viviana Espitia, participante del laboratorio 2010, En la realización de la acción, Mendicidad, dirigida por Viviana Espitia.

Fuente: Archivo personal, 2018.



Figura 4. Johan, participante del laboratorio 2018, En la realización de la acción, Indiferencia, dirigida por Amanda.

Fuente: Archivo personal, 2018.

Para esto cada propuesta tuvo el acompañamiento de una de las docentes, buscando aportar en la coherencia entre los diferentes elementos que la componían y las intenciones de las acciones, así como en la factura para las obras. Inquietudes de movimiento que dialogaron con las experiencias de ciudad, donde las personas participantes jugaron entre los roles de directores e intérpretes acompañando a sus compañeras en sus propuestas creativas.

Cada acción trastocó a su manera los espacios cotidianos de la ciudad, provocando que emergieran reacciones diversas, entre las que se identificaron, el rechazo, el señalamiento, la empatía, la solidaridad y la indiferencia, entre otras. Exaltando la visibilidad de cotidianidades, trayendo memorias que conectan con los sentidos de los espacios colectivos, invitando a las personas transeúntes a habitar los espacios de otras maneras, detenerse, observar, escuchar o entrar en comunicación con otras corporalidades. Sacando en algunos de los casos las prácticas de clase a las calles, visibilizando esos otros lugares de intimidad, no desde la noción de espectáculo, sino de diálogo, donde él o la bailarina, la persona transeúnte se exponen y se disponen a entrar en relación, en contacto, en comunicación.

Relación que está latente, que insta de ser provocada para despertar respuestas, sensibilidades, relaciones con el entorno, corporalidades que tienen la posibilidad de fugarse, de expresarse por rendijas, que requieren de experiencias otras para manifestarse, quizá temas comunes que no encuentran lugares y maneras para ser dialogados, desde cotidianidades que abren posibilidades a otras formas de vivenciar lo que llamamos realidad. Entre lo que se dice y lo que se calla, encuentros con capacidad de abrir diálogos, de generar sentidos que tengan la potencia de volverse colectivos o de generar

pensamiento, sensaciones que movilicen relaciones críticas, individuales o colectivas con lo que acontece en la ciudad.

En 2019 se trabajó nuevamente la misma propuesta, pero esta vez desde la Fundación escénica Tatambud Danza, con el acompañamiento de Rubén Garzón, bailarín de la ciudad de Bogotá, pero radicado en Pasto por algunos años. Nuevamente en concertación con la convocatoria de estímulos de la Dirección Administrativa de Cultura Departamental. Proceso que se desarrolló en los municipios de El Ingenio en Sandoná, La Florida, El Tambo, Tangua y Pasto, siendo las cuatro primeras cabeceras municipales, con vocación rural en cuanto a sus prácticas agrícolas para la subsistencia. En esta oportunidad los laboratorios estuvieron dirigidos a niñas y jóvenes de entre 8 y 20 años, en el sector rural.

En esta oportunidad se articularon los componentes de composición y danza contemporánea, el componente teórico estuvo enfocado al estudio de la imagen, del símbolo, desde una perspectiva crítica, introduciendo categorías como lo propio, lo apropiado, lo impuesto y los regímenes de visión impuestos desde el consumo de imágenes, la parte creativa tuvo un componente técnico, que se correspondió con un fraseo de movimiento dirigido por la docente con todo el grupo y otro desarrollado por grupos más pequeños resultado de la elaboración de cartografías del territorio, del cuerpo, el intercambio de ideas y la exploración de cualidades de movimiento, motores de movimiento, niveles y direcciones en el espacio, contenidos que reflejaban en su desarrollo los imaginarios y prácticas cotidianas de niños y niñas en relación con su territorio. Cerrando con un diálogo entre los y las niñas y sus padres quienes retroalimentaron de manera sensible las poéticas construidas por sus hijos e hijas desde el movimiento.

En los diálogos en torno a las cartografías de los propios cuerpos y del territorio emergieron temáticas relacionadas con la agricultura, la ganadería, el comercio, las cotidianidades del hogar, pero también de los cultivos ilícitos, del conflicto armado, de la inseguridad, las drogas y las violencias. En el municipio del Tambo se trabajó con población escolar de grados 9 y 10 de bachillerato, entre ellas, en su etapa de transición entre infancia y adolescencia, fue más perceptible la aparición de tensiones resultado de la interacción con los medios de comunicación y de consumo. Las disposiciones para el trabajo corporal varían, los caminos para hacer del movimiento un lenguaje que comunique las relaciones con el mundo también. Sin embargo, el laboratorio, desde su apuesta, tiene la posibilidad de ser un espacio para que las personas reconozcan y

fortalezcan la relación consigo mismas, con sus posibilidades expresivas y creativas, aportando además la posibilidad de dialogar y expresar aquello que incomoda, que preocupa o que hace parte de manera dolorosa de las realidades de quienes participan de los procesos.

En la ciudad, la dinámica fue diferente: se contó con un grupo de aproximadamente 25 personas con alguna experiencia en danza contemporánea y teatro. Con este grupo, además de realizar el trabajo técnico colectivo, se realizó un ejercicio creativo unipersonal, desde la noción de territorio, que se correspondió con la observación de personajes y lugares de la ciudad, seguidos de un ejercicio de escritura y exploración de movimiento, que se compartieron públicamente. Cada persona debe creer y sostener su intención, esta tiene la posibilidad de abrir un diálogo con quienes la observan, de performar el espacio, de abrir y generar sentidos.

Presentarse en un lugar e intervenir el espacio tiene dos connotaciones diferentes, donde intervenir requiere de entrar, pero a la vez trastocar la dinámica del lugar, provocando una tensión, exaltando o visibilizando elementos propios del lugar para generar sentidos, pensamiento. Como fue la acción de Camilo Rosero, participante del laboratorio y estudiante de Fisioterapia, quien observó una mujer, mayor de edad, con parálisis cerebral, vendedora de pan de maíz, en la zona céntrica de la ciudad. En el texto, Camilo le dio voz al cuerpo de la mujer, imaginando cómo cada parte expresaría el trabajo que le representaba movilizarse entre temblores y resistencias, dialogando con sus saberes académicos universitarios, en cuanto a las mecánicas y las relaciones de los músculos, los ligamentos, los tendones y el cerebro.

Para la acción, Camilo trazó una línea recta con tiza por el andén de la calle 18 entre carreras 22 y 21, de la ciudad de Pasto. Esta calle se caracteriza por la concurrencia de vendedores ambulantes y comercio que aglomera además un gran número de personas transeúntes y compradoras. La tarea consistía en desplazarse únicamente por la línea de tiza, explorando las cualidades de movimientos observadas a la señora con parálisis cerebral, obligando desde la presencia, desde la acción física a las personas vendedoras y transeúntes a desalojar cualquier objeto que se encontrara sobre la línea de tiza trazada con anterioridad para que él pudiera continuar con su desplazamiento. Generando una escucha, un contagio kinestésico que trastocó la dinámica de la cuadra a partir de ese sencillo desplazamiento.



Figura 5. Participante del laboratorio 2018, En la realización de la acción, dirigida por Camilo Rosero.

Fuente: Archivo personal, 2018.

La señora que inspiró a Camilo para la acción y que habitaba cada día un rincón de esa calle fue observadora. Camilo, cotidianamente tímido, sostuvo su acción hasta el final, logrando que cada objeto fuera movido sin emitir una sola palabra. Entre las personas observadoras se percibía la confusión de no saber si era una intervención artística o efectivamente el transitar cotidiano de una persona enferma, una corporalidad otra, la exteriorización de su propia experiencia, de sentirse diferente, visto, juzgado y sostener su presencia, su voz para avanzar con su intención hasta el final de la línea. Acción que permite reflexionar sobre el hacer, sobre cómo la danza, aquella que comunica, se moviliza no solo de la intención de danzar, sino de la intención que moviliza la acción, de lo interno que moviliza a quien se mueve y la veracidad con que cada quien se entrega al instante escénico.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Léase a Patricia Cardona, *La percepción del espectador*, 1993.



Figura 6. Camilo Rosero, participante del laboratorio, durante la socialización de su propuesta creativa.

Fuente: Archivo personal, 2019.<sup>7</sup>



Figura 7. Pieza publicitaria del conversatorio, en la fotografía Vivian Espitia realizando una acción performativa en el centro de Pasto, calle 18 entre carreras 25 y 26.

Fuente: Archivo personal 2019.

En 2020 se realizó el laboratorio de manera virtual, debido a la emergencia por COVID 19, esta vez como ganador de una convocatoria del Ministerio de Cultura de Colombia, de la mano de la Fundación Escénica Tatambud Danza, de él participaron más de 40 personas quienes se dividieron en dos grupos, recibiendo formación técnica desde la danza contemporánea, elementos de improvisación, de composición y trabajo con objetos y arquitecturas del hogar.

Las personas se conectaron de principio a fin, compartiendo una parte de la intimidad de sus hogares desde la cámara, aprendiendo a observarse en espejo, a escucharse, experimentando a un mayor detalle, uno desde el movimiento corporal, las

---

<sup>7</sup> Texto elaborado para la intervención de un espacio no convencional por parte de Camilo Rosero, 2019. Propuesta laboratorio de movimiento (Ver Anexo 1).

posibilidades, los sentidos construidos e impresos por las cotidianidades en los objetos y en los lugares. Llevándolos a transformar, a imaginar y dejar que emerjan imágenes, intensiones, movimientos, emociones, que movilizaron la creación. Propuestas que se conjugaron con elementos audiovisuales a manera de escenografía, de efectos sonoros y de edición y de cámara, aportando a la construcción de poéticas. Donde, destacar el gesto de la mano, detenerse en la mirada, jugar con la velocidad, mezclar las imágenes, variar el color, mirarse como imagen y descomponer las partes para construir imágenes nuevas, son entre otras posibilidades propias del lenguaje audiovisual que se experimentaron y descubrieron con mayor intensidad durante la pandemia.



Figura 8. Elaboración de cartografías del territorio y corporales para la creación, ejercicio realizado como parte del laboratorio de movimiento rutas del cuerpo desarrollado en 4 municipios del departamento. La fotografía se corresponde con el corregimiento del Ingenio, Sandoná, Nariño.

Fuente: Archivo personal, 2019.



Figura 9. Socialización de ejercicios creativos, realizado como parte del laboratorio de movimiento rutas del cuerpo desarrollado en 4 municipios del departamento. La fotografía se corresponde con el corregimiento del Ingenio, Sandoná, Nariño.

Fuente: 2019, archivo personal.

Cada proceso de laboratorio y de creación genera una remoción de memorias, historias y significados, convierten en imagen y movimiento, imaginarios existentes en los territorios, otorgan a las dimensiones poéticas y estéticas dimensiones políticas, que, si bien siempre existen, se elaboran ahora de manera consciente. Dimensiones que hacen parte de las estéticas, pero que tienden a banalizarse desde una tendencia que presupone que el conocimiento es solo teoría y que las estéticas son solo formas basias. Una característica de la memoria es que está tan inmersa en la cotidianidad, tan arraigada, que tiende a no verse, es un rumor a voces que tiene la potencia de emerger con fuerza cuando algo la toca. Pues quienes observan se identifican, se conmueven y a su vez recuerdan. Es una forma del saber colectivo que la danza tiene la posibilidad de movilizar cuando es trabajada como dispositivo de pensamiento.

El cuerpo comunica todo el tiempo, al ser observado, escuchado, remite a un contexto, a una historia que puede ser abierta en multiplicidad, de manera individual y colectiva. El cuerpo es expresivo y potencialmente creador, artista, en la medida en que se dispone a su autopoiesis, a su auto conocimiento creativo. A la exploración de su singularidad y la experiencia de su capacidad creativa. Relación sensible con la vida, con las vidas, donde cada quien se ve y a su vez permite que otros lo vean a través de poner en imágenes y en movimientos las formas en que ve el mundo.

Cada intervención, acción escénica, performance, creación, etc, abre una rendija al universo de quienes la proponen, de quienes se mueven en ella. El laboratorio se crea y busca generar esas experiencias en desde la danza contemporánea, donde el movimiento y la acción vas más allá de la forma para referirse a quienes se mueven a los y las bailarinas creadoras, sus memorias e historias en dialogo con lo que les rodea y les conforma.



## Capítulo segundo

### ¿Quién baila? Reflexiones sobre y desde el cuerpo

En el presente capítulo pretendo exponer algunas de las inquietudes que movilizan las búsquedas pedagógicas, de investigación y creación desde la danza contemporánea, entre las que se encuentran las preguntas por quien se mueve, en relación con la memoria, el territorio, la función social de la danza y la poética, en diálogo con autoras como Marie Bardet, Silvia Rivera Cusicanqui, Silvia Federici, Patricia Cardona y Wilson Pico principalmente. Diálogo en el que se exponen las experiencias que al respecto se han adelantado a manera de búsqueda de experimentación desde el Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo.

El carácter escurridizo de la categoría (¿qué es un cuerpo?, es una pregunta que no tiene respuesta, apenas si se puede formular), la imposibilidad de unidad, e imposibilidad de de-finición, provoca una incomodidad que tal vez sea indicio del riesgo de hablar de “el cuerpo” y de transformarlo en una categoría de nuestras investigaciones académicas en la agenda actual (Bardet 2018, 26).

La pregunta por, desde, con, en el cuerpo, atraviesa el laboratorio de movimiento Rutas del cuerpo y por tanto a mí que movilizó este espacio, es la pregunta por quien se mueve, por las relaciones y sentidos que se movilizan o que movilizan a quien se mueve. Donde la expresión el cuerpo, se torna problemática, en el sentido en que pareciera abstraer su complejidad para referirse a una forma de materialidad, a un vehículo, a un lugar que, como otros en el marco del pensamiento mecanicista, puede ser cosificado. Donde el cuerpo tiene un marco epistemológico totalizante, positivista, enraizado en el sistema mundo capitalista, que anula otras experiencias vivas, que, aunque acontecen cotidianamente son invisibilizadas por prácticas y sistemas de creencias globalizantes.

Partir de este contexto es a su vez auto observar las prácticas que reproducen la cosificación y aquellas que tienen la posibilidad de amplificar, de abrir los sentidos a otras maneras de relacionamiento, de vivencia, de experiencia. Cuando la tendencia es a caer una y otra vez, desde el lenguaje, en la manía de referirse al cuerpo como un contenedor al que acceder para poner, quitar, meter o sacar sin afectar fragilidades o sensibilidades propias de lo que está vivo. Apostar a una metodología de la auto observación es proponer una relación ética, política y estética con la vida. En este sentido me pregunto si es posible

hablar de cuerpo sin estar refiriéndose también a la mente, al espíritu, a la memoria, la experiencia, la relación, el territorio y la cultura.

Del mismo modo que la tierra, el cuerpo tenía que ser cultivado y antes que nada descompuesto en partes, de tal manera que pudiera liberar sus tesoros escondidos. Pues mientras el cuerpo es la condición de existencia de la fuerza de trabajo, es también su límite, ya que constituye el principal elemento de resistencia a su utilización. No era suficiente, entonces, decidir que en sí mismo el cuerpo no tenía valor. El cuerpo tenía que vivir para que la fuerza de trabajo pudiera vivir. Lo que murió fue el concepto del cuerpo como receptáculo de poderes mágicos que había predominado en el mundo medieval. En realidad, este concepto fue destruido. Detrás de la nueva filosofía encontramos la vasta iniciativa del estado, a partir de la cual lo que los filósofos clasificaron como “irracional” fue considerado crimen. Esta intervención estatal fue el “subtexto” necesario de la filosofía mecanicista (Federici 2015, 228).

¿Que implica ser docente de danza, investigadora del movimiento, creadora en un contexto histórico donde las poblaciones son exterminadas por su origen étnico?, ¿dónde miles son segregados, violentados?, ¿dónde la forma, el tamaño, el color del cuerpo, el gusto, la preferencia o la visión de mundo son adjetivos clasificatorios de superioridad o de merecimiento? ¿Qué implica reproducir prácticas, valores o sentidos que exaltan maneras estéticas y de pensamiento únicas, globalizantes y excluyentes de las diversidades? Hegemonías que se instauran cómo estéticas del cuerpo que presuponen formas de superioridad, visiones de éxito, progreso o consumo que se superponen o manifiestan como deber ser, bombardeando los imaginarios, condicionando las relaciones, instituyendo formas de moral racistas, clasistas, homófobas y xenófobas que compiten con las identidades territorializadas y múltiples.

El cuerpo danzante resiste por sus relaciones con el entorno: ‘las poblaciones polinésicas solían viajar mar adentro de noche con sólo sus cuerpos como compás, pudiendo notar por las vibraciones de las olas las distintas vías para dirigir los botes a la costa’ (Federici, 2016, s/n).

Describir una danza como el aprendizaje de orientarse fuera de la hegemonía del sentido visual focal y frontal, por la planta de los pies ‘escuchando’ vibraciones y direcciones, por un hacer que escucha, remite sin embargo profundamente a experiencias de danza contemporánea (Bardet 2018, 23).

Reconocerse en el cuerpo, por el cuerpo, extender en o a través de ese accionar una manera de relacionarse y/o concebir el mundo. Caminar, extender una mano, permanecer sentado, cada acción, cada movimiento comunica y recrea la interioridad y la exterioridad de quien se mueve. Creación, recreación y memoria que acontecen.

En la danza se estudia el movimiento, de manera consciente se experimentan los engranajes y movibilidades óseas y articulares, sus posibilidades de extensión, de tono, las

relaciones con el espacio y el tiempo, el cuerpo se entrena para ejecutar formas, pero además experimenta, comunica, recrea, acontece en la interioridad y la exterioridad de sí y del otro. Des-cosificar allí puede ser, tomar conciencia de la latencia de la vida en multiplicidad, a partir de las preguntas: ¿Quién se mueve?, ¿Qué mueve?, considerar el acto orgánico de un pensamiento otro, no solo racional, donde agitar, caer, suspender, acariciar, entre muchas otras, son las palabras que tienen la posibilidad de abrir y detonar sentidos en quien se mueve y en quien ve moverse.

De la danza aprendemos que la materia no es estúpida, no es ciega, no es mecánica, sino que tiene ritmos, tiene lenguaje, y es auto-activada y auto organizante. Nuestros cuerpos tienen razones que necesitamos aprender, redescubrir, reinventar.” (Federici 2016, s/n, citado en Bardet 2018, 16)

Como la danza, las labores de subsistencia, las guerras, las formas de enfermar y morir son experiencias corpóreas que tiene la posibilidad de despersonificar o personificar el cuerpo, ejerciendo y masificando formas de pensamiento, ¿cómo nos relacionamos con esto que somos?, en palabras de Olivia Navarro<sup>8</sup> con las fragilidades, con los dolores ¿en qué momento esos cuerpos adquieren rostros y miradas, historias y memorias? ¿Cómo se ejerce la objetividad sin desconocer las singularidades, las subjetividades de los cuerpos que somos? Estas son preguntas que movilizan el hacer creativo y pedagógico de una práctica artística situada, que emerge en un sistema de pensamiento en el que, si bien lo hegemónico es la cultura blanqueada capitalista, se entrelaza como lo menciona Silvia Rivera Cusicanqui, con prácticas indígenas, campesinas, negras, con la naturaleza, no solo del presente, sino transmitidas y heredadas a través de relaciones vivas, cotidianas.

Lo que llamamos tradicionalmente “cuerpo” no es entonces sino el fruto de la historia singular y colectiva de gestos, tanto como de sensaciones y percepciones que lo plasmaron social e históricamente. Por eso remite a una historia de lo sensible.” (Launay, Doat y Glon 2012, 17, citado en Bardet 2018, 20-21).

---

<sup>8</sup> Léase la noción de Alteridad propuesta por Emmanuel Levinas y abordada por Olivia Navarro en “El ‘rostro’ del otro: Una lectura de la ética” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2007, p. 194.

## Hablar de memoria

Repetir una y otra vez el ciclo plástico de Grotowski<sup>9</sup>, que experimenté por primera vez desde la adaptación práctica del maestro Wilson Pico, sistema de entrenamiento en el que se trabajaba el pisar, despegar los pies, pasar por las articulaciones del cuerpo explorando sus rangos de movimiento. Repetir esta acción en diferentes niveles en el espacio y velocidades, aportarle cualidades como el acariciar, el frotar, el golpear, el contener, entre otras propuestas por Laban<sup>10</sup>. Evocar experiencias cotidianas que carguen de intención, como por ejemplo provocar intensiones desde la mirada, desde la relación con el espacio, jugar con el equilibrio, con la velocidad. Experiencias que sugieren el hecho de que quien danza, piensa y percibe el mundo con y desde el cuerpo. El movimiento activa memorias, en imágenes y sensaciones, su exploración abre formas de habitar el tiempo, transgrede la percepción lineal de los acontecimientos. Puedo habitar mi infancia a mis 40 años, sentirla y hacerla sentir a otros con el movimiento de mis manos.

Las cualidades de movimiento, como las denomina Laban, pueden recrear intenciones deducibles, (atacado, contenido, fluido, cortado, suspendido) para quien las ve o las experimenta, colores del movimiento que permiten navegar por sensaciones sin acudir necesariamente a la memoria emotiva, aportando, además, lo que se llama tempo-ritmo a una pieza o frase de movimiento, es una práctica en la que se entrena el tono muscular o lo que Laban llamaría también energía. Sin embargo, también es posible partir de la intención para llegar a la calidad de movimiento, el recordar, el entrar en relación, también modifica la expresión del cuerpo.

En un taller con Marie Bardet, realizado en el Teatro Nacional Sucre en la ciudad de Quito, en junio de 2024, denominado como uno de sus libros, *Perder la cara*, caminamos hacia atrás lento por un tiempo prolongado, modificando las formas de desplazamiento, los lugares de contacto con el piso, las paredes y los objetos, la horizontalidad de la mirada en relación con el espacio. Eso me llevo a experimentar una forma de devenir, de habitar, en el que parecía posible cambiar la dirección de vida, para ir no hacia el futuro, sino hacia el pasado como una posibilidad de presente. No se

---

<sup>9</sup> El *Ciclo Plástico* hace parte del entrenamiento actoral desarrollado por Jerzy Grotowski con el Teatro Laboratorio de Breslavia, el cual se describe en el texto *Hacia un Teatro Pobre* (1992) y del cual retoma algunos de sus elementos el maestro Wilson Pico de Quito – Ecuador, como parte de su sistema de entrenamiento.

<sup>10</sup> Para conocer más ampliamente el estudio del espacio y el movimiento propuestos por Rudolf Laban, puede revisarse su texto denominado *El dominio del movimiento*, publicado en (2006).

correspondía con un recuerdo en específico, sino con la sensación de poder alcanzar lugares de mí, que se originaron en el pasado y que continúan conmoviéndome.

A partir de esa provocación continué explorando el moverme hacia atrás, sentir la espalda, caer, desplazarme de diferentes maneras y propuse una nueva acción. Esta consistía en pensar cinco (5) momentos del pasado que se quisieran rememorar y vestir un atuendo por cada momento, uno encima del otro, desplazarme hacia atrás en la evocación de cada momento y durante ese desplazamiento decidir espontáneamente quitarme las prendas, trenzar el cabello y dejar una ofrenda de tabaco en cada lugar, para continuar con la próxima hasta quedar al final solo con ropa interior, para sumergirme en un platón lleno de tierra y restregar mi cuerpo con ella, bañándome. A diferencia de la primera experiencia no sentí que fui al pasado, sentí que fui vaciándome, que había estado en el pasado y que era una forma de habitar el presente sin cargas, me sentí vacía, liviana, como recién nacida.

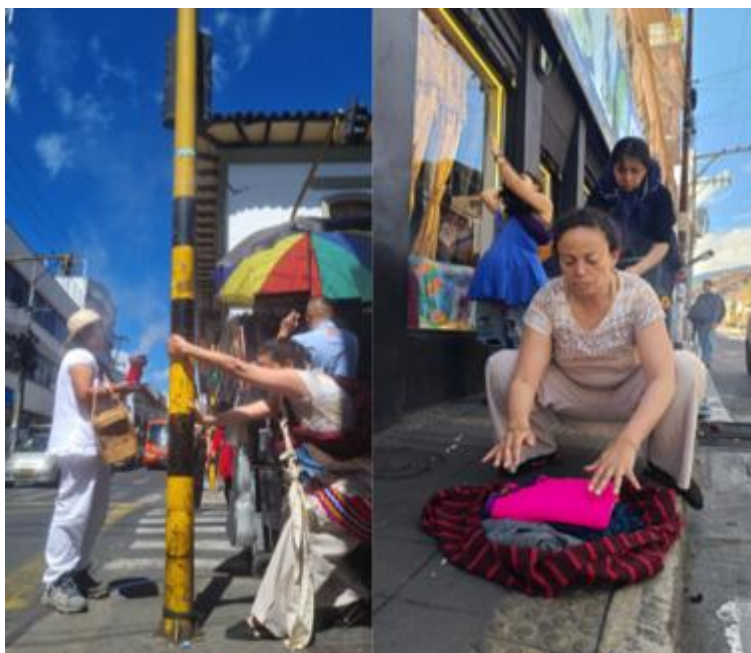


Figura 10. Re-nacer, acción realizada entre la calle del Colorado, en Pasto – Nariño en diciembre de 2024, que consistió en caminar hacia atrás en la calle, por más de cuatro horas.

Fuente: Archivo personal.

Pensar es un gesto, el gesto del afuera que se pliega y fuerza un pensamiento. Pensar, no como re-flexión de un “hombre pensando” sobre sí mismo o como el soliloquio autónomo de un sujeto aislado en sí mismo, sino siempre por una línea del afuera que se pliega. Nuestros modos de pensar, al límite, también son gestos, modos de acompañar –que no implican *acordar*– ese plegar(se) del afuera pensando/plegádo(se). Deleuze insiste: plegar(se) no es lo contrario a *desplegar(se)*; en sus variaciones de ritmo, plegar puede ser también desplegar. Embalado por el pensamiento “fulgurante” de Haudricourt, expande la perspectiva de los gestos como relación a la idea del pliegue del afuera. Pensar

es estar siendo plegadx por una línea del afuera –que puede ser lo muy adentro; no hay distancia geométrica, es pura topología– y es plegar(se) de cierta manera, en una relación entre pensamiento y afuera que es fundamentalmente *recíproca* (Bardet 2019, 91-92).

La memoria es una vivencia del tiempo, donde lo pasado no es solo un recuerdo, sino que se encuentra en el plano de la experiencia, del aprendizaje, sostiene y moviliza lo que se es en el presente, condiciona las relaciones y las formas de habitar y experimentar el mundo y en ese sentido no son solo individuales o solitarias, aunque se perciben desde las subjetividades, emergen en relación, en un tejido de acciones, de prácticas, en una geografía, con un clima específico, con un ritmo de respiración y una tonalidad de voz, que al reproducirse tiene la potencia de despertar, de movilizar, de transportar, de hacer vibrar ese conocimiento en el cuerpo.

Las memorias individuales y colectivas movilizan los presentes, condicionan las formas en que los estímulos nos tocan y los posibles sentidos y significados que detonan. Al repetirse en el tiempo pueden incluso convertirse en símbolos, que comunican, que conectan con una perspectiva de la realidad. Pero la memoria, aunque se alimenta de información, de datos, de recuerdos, de archivos, de historia, es una práctica potencialmente política de resistirse al olvido, a la enajenación, a la alienación, que carga de sentido y sostiene una dimensión sensible, espiritual de los hechos, los lugares y los seres.

El tiempo tiene mucho de percepción, moverse desde el codo, desde las muñecas, desde el centro del pecho o el dedo gordo de pie, viajar, habitar desde el despertar de las memorias. ¿Cómo llega un segmento corporal a desarrollar una destreza sino desde la vivencia, desde la experimentación, cuál es la relación con el recuerdo, con el aprendizaje? Plegar, acariciar, golpear, cambiar los tiempos, las direcciones de una rodilla, lavar, cocinar, limpiar la casa, venir de una familia agricultora o tejedora, transitar una y otra vez las mismas calles, moverse con otros, respirar. Compartir experiencias de protesta, de lucha o de represión, sea como espectadores televisivos, desde las historias contadas por otros o en carne y hueso, sufrir, escuchar o ver sufrir a otros, son experiencias que nos cargan de un saber colectivo corporeizado, sensaciones a partir de las cuales nos reconocemos.

La experiencia corpórea me ha permitido vivenciar el tiempo como algo no lineal, como si pudiera experimentar otras versiones de mi sin dejar de percibir la distancia que nos separa, pero reconociéndome en ellas, la experiencia del tiempo no está solo en la

velocidad o en la distancia, sino también en la remembranza, en el recuerdo y en el movimiento.

### **Hablar de territorio**

Acepción que sugiere la relación con la tierra, en la que la noción de pertenencia hace referencia al hacer parte, al pertenecer que nos torna colectivas, que nos sugiere un nicho y todo lo derivado que nos hace comunes. Comprensión que, frente a la noción antropocéntrica y mecanicista del mundo, alude a la interdependencia desde la que, la vida en su conjunto, desde sus diferentes expresiones condiciona su existencia. Soy lo que como, los lugares por los que camino, el aire que al respirarlo entra en mi y mantiene vivo mi cuerpo y todo aquello con lo que interactúa. En ese sentido la noción de territorio es un complejo de lugares, acciones, memorias, mecanismos, seres, en interrelación viva, consciente e inconsciente, múltiple y compleja.

Así, ver es ir rellenando el espacio ciego, blanco activo donde completamos el vacío que se forma en ese desajuste entre el campo visual de cada ojo; así como percibir, diría Simondon, es siempre una “manera de orientarse en relación con el mundo (...) Percibir es atravesar, y ser atravesado” (Bardet 2019, 83).

Pensar la noción de cuerpo-territorio abre posibilidades de percepción, entendiendo al territorio como entramado, como interdependencia, multiplicidades que coexisten y habitan sosteniendo lo que se denomina cultura, que trasciende el plano de lo humano para tejerse con otros seres, con otras especies, con otras subjetividades, animales, vegetales, minerales, espirituales, telúricas, materiales, históricas, sensibles e imaginarias. Territorios que como fractales transitan entre lo individual y lo colectivo, de lo micro a lo macro, de la vivencia del cuerpo, del ser, a lo que nos hace colectivos.

Una perspectiva ecosomática remite a una propuesta de contramodelo de cuerpo que apunte a dar cuenta de los vínculos entre medio ambiente, "cuerpo" y "mente", modelizando tanto a partir del campo de la ecología científica como de las humanidades medioambientales. Remite a la necesidad de percibirse en reciprocidad dinámica y continua con el medio, visto a su vez como ecosistema, es decir, como un ámbito en el que se comparte un común cotidiano con otros seres vivos (Bardet 2019, 87).

El cuerpo como territorio y el territorio como cuerpo han sido dispositivos para la investigación del movimiento y la creación en el laboratorio de movimiento Rutas del Cuerpo. Observar y explorar las arquitecturas, cartografiar los cuerpos y los espacios, dialogar con padres, madres, abuelos y abuelas, con las personas que representan las

memorias de los lugares y los saberes, identificar prácticas cotidianas, individuales y colectivas para explorarlas después desde el movimiento.

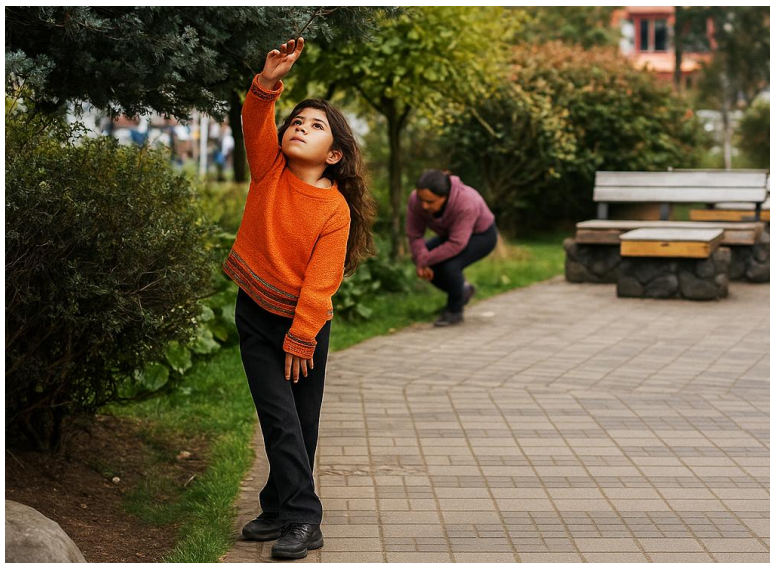


Figura 11. Exploración Parque de Rumipamba, Pasto – Nariño, taller intensivo de creación, noviembre de 2024.<sup>11</sup>

Fuente: Archivo personal.



Figura 12. Exploración Parque de Rumipamba, Pasto – Nariño, taller intensivo de creación, noviembre de 2024.

Fuente: Archivo personal.

---

<sup>11</sup> En el laboratorio denominado: *Mover el cuerpo para re-andar las memorias. Taller intensivo de investigación creación del movimiento desde la danza contemporánea Construyendo nuevos movimientos para la paz*, realizado en el mes de noviembre de 2024, se propuso caminar las calles de la ciudad con la intención de escucha, buscando un contagio kinestésico con los sonidos, las formas, los objetos, las personas y prácticas en la ciudad. Desde la imitación y desde la interpretación, llevando al cuerpo a responder a los diferentes estímulos presentes en los espacios. Donde mirar al otro y a lo otro abre una dimensión política, la de la presencia que permite escuchar las voces de lo normalizado, de lo silenciado, de lo ignorado y oculto a través de las indiferencias. Transgresión de la cotidianidad que, aunque se realizó a manera de exploración, generó respuestas, abrió sentidos y sensibilidades, en quienes habitan los espacios, en quienes los transitan y en quienes como nosotros acudimos con intención de escucha. En las fotografías, Paola, Viviana, Violeta y Maicol.



Figura 13. Exploración Parque de Rumipamba, Pasto – Nariño, taller intensivo de creación, Noviembre de 2024,

Fuente: Archivo personal.

Las personas nos interrelacionamos con aquello que nos conmueve, que nos significa, que nos toca, que nos representa o que ha marcado de alguna manera nuestra existencia. Como, por ejemplo: El árbol de la plaza central, el parque que fue pavimentado y en el que yo jugaba en la tierra durante la infancia, los lugares que significan nostalgia, aversión, miedo o identidad, las prácticas cotidianas del hogar, del trabajo o comunitarias. Implican a su vez una lectura crítica de los contextos en los que se inscriben, para que tengan la posibilidad de ser dispositivos críticos de pensamiento, de sentidos.

El problema reside en que parte de esa contextualización crítica implica saber que los colonialismos están internalizados, enajenándonos de la relación viva con el territorio, con el propio cuerpo, llevándonos a perseguir paradigmas que desconocen, que niegan, que cosifican. “Pues el colonialismo no reproduce una heterogeneidad informe y caleidoscópica de las diferencias: estructura jerarquías, crea instituciones de normalización-totalización e incuba formas de pedagogía que se implantan en los cuerpos y en el sentido común cotidiano con fuerza represiva”. (Rivera Cusicanqui 2018, 60).

Un cuerpo delgado, una apariencia refinada, un nivel de vida basado en el consumo, en el tener, urbanizados, encerrados en dinámicas que desdibujan la relación con los ciclos de la naturaleza, del cultivo, del florecimiento, con las dinámicas del agua. Una construcción de cuerpo centrada en la racionalidad, que ha debilitado otras formas de escucha, nos entrenamos para ser escuchados, vistos, reconocidos, pero no para escuchar, para sentir, para oler, para dejarnos permear por otras formas de existencia.

“Hablar después de escuchar, porque escuchar es también un modo de mirar, y un dispositivo para crear la comprensión como empatía, capaz de volverse elemento de intersubjetividad”. (Ayca 2022, 10). Pensar el cuerpo como territorio es una forma de escucha, que, aunque acontece cotidianamente, no siempre es percibida conscientemente. Relación que implica permitirse con todos los sentidos que la existencia de lo otro se exprese, nos permee, nos transforme, nos toque. Territorializar como hacer parte, reconocer el tejido, no como atadura sino como estar entramado, moviendo y siendo movido. Reconocerse en una forma de intimidad que se traduce en el pertenecer.

El cuerpo es la vivencia plena, esta no acontece separada, por tanto, sus expresiones artísticas le reflejan, es la decisión de quien se mueve elegir lo que desea reflejar de esa realidad, no es el escondite, sino por el contrario la desnudez, confronta, cuestiona, expone, si se observa con atención no tiene lugar a la mentira, pero siempre da la opción de elegir. Apropiar la noción de territorio en la danza, para la creación, hace parte de situar a quien se mueve, de auto situarse, marco que permite comprender, reconocer, desde dónde me estoy moviendo.

“Escuchar, es decir, porque se relaciona con mirar y con tocar y ser tocada, y escribir es poner a circular como un modo de respirar, atenta a ritmos en curso” (Bardet 2018, 23). Ver al otro es darle existencia como ser, descosificarle, reconocer al otro como acto de alteridad, de responsabilidad, de saberse parte.<sup>12</sup>

Una de las prácticas de laboratorio es la observación de los espacios cotidianos, observación que se realiza con todos los sentidos, buscando el contagio quinesésico con los lugares, las personas, las situaciones, los sonidos, los olores, es detenerse para habitar en actitud de apertura, disposición que transforma las dinámicas de tránsito, del transeúnte. Disponerse en el vacío, permitir las empatías, estar en el presente plenamente para darle la posibilidad al espacio cotidiano de ser una experiencia. Dejarse contagiar por el movimiento y el tono muscular del otro, de la otra, de lo otro, corporeizarlo como provocación para generar aperturas, imbuirse en singularidades otras, presentir esa otra manera de habitar el instante. Dejar que el cuerpo se mueva, se afecte en esa relación, en esa escucha, en esa apertura sensorial dejar que las imágenes emerjan y que esas otras presencias revistan, se detonen.

---

<sup>12</sup> Véase en Olivia Navarro, el concepto de alteridad desarrollado en “El ‘rostro’ del otro: Una lectura de la ética” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2007.

En este sentido, una salida del dualismo binario desde prácticas corporales y políticas abordadas desde una “ecología de los gestos” permite una escapatoria, un *raje* del foco extractivista que considera conjuntamente al cuerpo como un objeto de propiedad y a la tierra como una fuente de recursos. Es que reconocer e inventar, dar atención y cultivar gestos tiene efectos en los modos de pensar y hacer política (Bardet 2019, 97).

Exposición, apertura que performa, dimensión política de la acción que conmueve a quien la experimenta y que al convertirse en imagen tiene la posibilidad de conmover a quien lo observa, acciones que a su vez trastocan las cotidianidades de los lugares, haciendo visibles, forzando la visibilidad de aquello que, aunque siempre está a la vista tiende a ser normalizado o ignorado. Vivencia del territorio como investigación del movimiento, como movilizadora de sentidos para la creación.



Figura 14. Performance para la creación de la obra *Cuerpo Dócil*  
Fuente: Archivo personal, octubre 2019<sup>13</sup>

En 2019, como parte de la investigación de movimiento, realizamos Camilo Rosero y yo Alejandra Rivera, la acción para la creación de la obra *Cuerpo Dócil*, en la que se exploraban distintas expresiones del poder. Esta consistía en buscar contacto visual con las personas en las calles de la ciudad de Pasto y al conseguirlo generar un contagio desde el movimiento que al lograrse concluía con la entrega de una flor. Insinuando lo subversivo del rostro, de la mirada y del movimiento, generando un contraste entre el rostro cubierto, las diferentes prendas que hacían del cuerpo algo extraño y las flores prendidas en diferentes partes de las prendas de vestir. Las personas habitantes de calle o vendedores ambulantes se mostraron más receptivos a mirar a los ojos, contrario a quienes transitaban que en la mayoría de los casos no se percataban de lo extraño de la presencia.



Figura 15. Performance para la creación de la obra *Cuerpo Dócil*  
Fuente: Archivo personal, octubre 2019



Figura 16. Performance para la creación de la obra *Cuerpo Dócil*  
Fuente: Archivo persona, octubre 2019

### **La función social de la danza**

En cada territorio existen personas que insisten en bailar, que encuentran en esta forma de movimiento la posibilidad de sostener, de ser sostenidas, de relacionarse. Prácticas que transcurren entre lo artístico, lo popular, lo ritual y lo excesivo o exuberante, connotaciones cuyos imaginarios se condicionan por las visiones de mundo y que en algunos casos aún a pesar de ellas continúan existiendo. Los y las danzantes en algunos territorios andinos del sur de Colombia son las encargadas de abrir la fiesta, de hacer el

pagamento, de abrir las puertas a otras dimensiones, de llamar a los espíritus para que ellos también dancen, de conjurar la prosperidad, el buen camino o la buena muerte<sup>14</sup>.

En el contexto de la sociedad de consumo, la danza es también un vehículo para cosificar el cuerpo, para reducirlo a un ámbito sexualizante y a unos cánones para ser consumido, reforzando estéticas estereotipadas de belleza que se corresponden con imaginarios de éxito blanqueados (concepto tomado de Bolívar Echeverría) y por tanto colonizados y enajenantes. Que no se corresponden con los ejercicios de las libertades individuales y colectivas en cuanto a la identidad y el disfrute de las sexualidades, sino que por el contrario promueven las violencias hacia quienes no encajan en estos estereotipos.

En las realidades contemporáneas las formas de experimentar el movimiento, la danza, coexisten, se mixturán, ante las violencias que han implicado las conquistas y las colonias, de las que han sobrevivido esas otras formas de experimentación y vivencia de los cuerpos ancladas a los territorios, a las memorias y las sensibilidades como maneras de habitar el mundo. Forma de existencia que se corresponde con la epistemología ch'ixi, que (...) “es más bien el esfuerzo por superar el historicismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica, echando mano de conceptos-metáfora que a la vez describen e interpretan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades” (Rivera Cusicanqui 2018, 41).

Concepto que irrumpe las nociones de pureza, de bueno o de malo, para hacer posible la existencia en las contradicciones que somos, que habitamos y que nos habitan.

Por mi parte, he llegado a la conclusión de que estamos viviendo en sociedades cuya lógica histórica tiene indudablemente una fuerza interna y formas propias y que, a pesar de haber sido brutalmente invadidas por lógicas adversas, éstas no se han implantado en el vacío; no ha habido pasividad y no ha sido un territorio tranquilo (Rivera Cusicanqui 2018, 66).

Así el trayecto entre día y noche es una infinidad de gamas, diferentes la una de la otra, de interacciones entre la luz y la obscuridad, donde la danza como expresión viva moviliza capas del ser moviente, en diferentes niveles incalculables de interioridad y exterioridad de sí, de consumo y de ritualidad, de cosificación y de trascendencia.

Hablar de lo social en la danza es ir en contravía de la dinámica de individuación (concepto traído por Erich Fromm, 2007, en su texto *El Miedo a la Libertad*, para referirse

---

<sup>14</sup> Revisar el texto del doctor Dumer Mamian Guzmán (1997), *La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder en los Andes Septentrionales*.

a la construcción histórica de individuo en el sistema capitalista, donde éste concibe su proyecto vital como algo que acontece y se desarrolla separado de una colectividad, persiguiendo objetivos centrados en la aparente individualidad pero que sirven a los objetivos del mercado, donde la persona es un engranaje que al dejar de cumplir ciertos cánones entra en desuso y se convierte en algo inservible) para evidenciar que su práctica es una forma de interacción activa que tiene la capacidad de comunicar, de generar y trastocar pensamientos, imaginarios y formas de estar en el mundo.

En una entrevista realizada al maestro Wilson Pico en el marco del desarrollo de la presente tesis el refiere, “algo que moviliza mi creación es recordar siempre de dónde vengo”, y desde mí, lo que yo veo en sus obras son acciones sencillas, que al irse moviendo generan atmósferas que conmueven y tienen la capacidad de volverse universales, de generar lecturas que llegan a lugares de las memorias colectivas, a fibras internas de lo humano que nos hacen comunes y nos conectan desde sensibilidades corpóreas.

Dentro de las preguntas que movilizan el hacer del laboratorio, existen aquellas que buscan generar sentido: ¿Para qué danzo?, ¿Cómo ejerzo mi responsabilidad colectiva de habitar el mundo?, ¿Pueden los espacios de formación, de investigación y creación desde el movimiento estar situados y en relación con su tiempo histórico, su contexto y su territorio?, ¿Qué danza responde o necesita este tiempo?, ¿Cuál es la danza que estoy en capacidad de hacer? Observando las prácticas y los devenires en el tiempo de quienes hemos asumido la danza como forma de vida, me pregunto: ¿qué nos moviliza para continuar danzando, para insistir aún en condiciones precarias tanto para su práctica como para garantizar las necesidades básicas para su subsistencia?

En Colombia la danza es un arte menor, aunque todos nos llamamos maestros entre nosotros, ser bailarín, ser danzante es una forma de sueño o de fracaso, una práctica que difícilmente genera riqueza material excesiva, que da menor valor o abolengo a quienes la practicamos. Es como ser en términos coloquiales un desocupado. Formas de percepción en las que ser agricultor es percibido como ser menos que un ingeniero, o ser un poeta tiene una menor connotación social que ser un abogado. Sin embargo, hay personas que no pueden dejar de ser agricultores, poetas o danzantes, hay algo más profundo que nos ancla a lo que hacemos que dista de la noción de éxito hegemónica y que hace sociedad.

En Pasto, ciudad ubicada al sur de Colombia, centro neurálgico del conflicto social, político y armado, que, por su ubicación geográfica estratégica entre la cordillera,

la frontera con Ecuador y el océano, se caracteriza por su riqueza biodiversa, donde las prácticas artísticas son una potencia que se moviliza en su mayoría en el contexto de lo popular. Contrastes en los que la guerra y el arte dialogan en las cotidianidades de las comunidades, creo que, en lugares del dolor, del terror o del sufrimiento donde la razón no es suficiente, las personas encontramos haceres, maneras para sostener la vida, otras formas de conexión con lo vital, para abrazar, pero también para expresar, lenguajes otros que tienen la potencia de un grito, de purgar la rabia o la impotencia.

Quizá no sea posible definir la función social de la danza y quizá esta, si se encuentra deba escribirse en plural, así como hay sociedades y danzas en plural, la finalidad no es encontrar una definición sino construir un dispositivo. Movilizar la búsqueda permanente de lenguajes expresivos, de prácticas pedagógicas que nos lleven a encontrar nuestro propio movimiento, el de cada una, entendiendo propio además como situado, parte de un contexto, en relación e interdependencia.

Es más bien la incomodidad y el cuestionamiento que permite sacar todo lo superfluo, la hojarasca que está obstruyendo ese choque y esa energía casi eléctrica, reverberante, que permite convivir y habitar con la contradicción, hacer de ella una especie de visión radiográfica que permita descubrir las estructuras que subyacen a la superficie. Y eso para mí sería recuperar aquellos otros modos de saber, para que convivan en medio de sus tensiones, sin que el destino sea que uno tenga que ganarle siempre al otro. Son ejemplos tal vez de repensar el individuo con la comunidad, de superar los dualismos: cómo pensar en una espiritualidad materialista o cómo conectar la filosofía con la comida (Rivera Cusicanqui 2018, 148-149).

Que al decir de Elvira Espejo se correspondería con la crianza de la obra, donde todo lo que interviene en ella le aporta desde su espíritu y por eso lo llama crianza mutua. Así lo expresa para referirse al tejido:

Amuy'tanakax uywaña: el sentipensar nos permite criar en diferentes tiempos y en diferentes espacios. Eso hace un despliegue en términos horizontales. En estos lenguajes, se siente que tú no eres superior a todos, sino parte de la diversidad de acciones de un campo magnético. Todo es horizontal, todo tiene importancia. (...) O sea que no estoy dominando yo con mis pensamientos, sino complementando los pensamientos con la lana, que es un sujeto. Ambos sujetos unirán fuerzas para poder lograr el hilo de la vida, que son los ovillos (Ayca 2022, 13-14).

Apertura que además sugiere una ruptura a la perspectiva antropocéntrica y racionalista, donde otras escuchas, otras formas de relación tienen la posibilidad de emerger. Cuestionamientos que implican un conflicto, una tensión, una búsqueda constante, un trasegar entre lo inconsecuente del pensar y el hacer, la incomodidad de no encontrar respuestas que vehiculicen lo que se está sintiendo, que no encajan en el molde

que hay y que se mueven erráticamente como parte de las dinámicas de los procesos creativos, que nacen de la incomodidad y que aunque no logran ser una respuesta, son una forma activa de búsqueda, una forma de verdad que tenga la potencia de ser raíz o alas, o viento o tierra de las que sostenerse.

Búsquedas de sentido, reflexiones que en el marco del proceso del laboratorio se han asentado también desde el estudio, la reflexión colectiva y la escritura en tanto prácticas pedagógicas que dialogan con las exploraciones corporales y las construcciones de dramaturgias, la pregunta por el cuerpo continúa siendo una pregunta, que insta a proponer lugares de exploración, que moviliza las prácticas desde la urgencia, desde las incomodidades, desde las impotencias.

Comparto entonces a continuación un apartado del texto que empezó a escribirse a comienzos de 2019, como parte del proceso creativo de la obra denominada *Cuerpo Dócil*.<sup>15</sup> Su proceso de creación implicó exploraciones individuales y colectivas en laboratorios de clase, en espacios no convencionales y resultó en una pieza escénica de 35 minutos de duración como parte de una beca de creación otorgada por la secretaría de cultura de Pasto en noviembre de 2021, trabajaron en ella Alejandra Rivera, en la dirección general, puesta en escena y como bailarina, German Camilo Torres, bailarín entonces integrante del laboratorio de movimiento y Fausto Adrián Alvares en la producción musical. La obra proponía explorar expresiones diversas del poder y las formas en que se ejercen sobre los cuerpos.

Inquietud que se reflejó en el año 2021 en el texto denominado *El cuerpo como política de estado* y que moviliza muchas de las ideas del presente texto, *El cuerpo robado* en 2025.

## **Cuerpo Dócil<sup>16</sup>**

---

<sup>15</sup> Este texto es uno de los 16 textos que se realizan en el marco del segundo Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo, en el que se propone un proceso de investigación creación desde la Danza Contemporánea en torno a las nociones de territorio. Proceso desarrollado por la Fundación Escénica Tatambud Danza y liderado por Alejandra Rivera, gestora cultural y danzante. El Laboratorio fue Ganador de la convocatoria de estímulos de la Gobernación de Nariño Cultura Convoca en 2019.

<sup>16</sup> Concepto tomado de Michel Foucault, desarrollado en su texto *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* publicado en 2002. El cual define como: “la noción de ‘docilidad’ que une al cuerpo analizable el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. Los famosos autómatas, por su parte, no eran únicamente una manera de ilustrar el organismo; eran también unos muñecos políticos, unos modelos reducidos de poder: obsesión de Federico II, rey minucioso de maquinillas, de regimientos bien adiestrados y de prolongados ejercicios” (Foucault 2002, 125).

Sabemos que sabemos cuándo algo extra cotidiano resalta la cotidianidad, cuando algo al reflejar a otro de alguna manera puede reflejarse y percibir su fragilidad, es allí quizá cuando sabemos que somos, en plural.

Hemos aprendido a andar separados, a pensarnos solitarios, hemos querido desprendernos del somos, quién creería que hemos construido un espejismo. Producidos en masa, pero empacados cada uno en su propio paquetico, un largo proceso de domesticación en el que como un mundo al revés se han traspuesto los significados del orden y el caos.

Despiertas casi cadáver cuando el reloj lo ordena,  
 el día no te espera, hay tanto capataz que mide  
 el milímetro del centavo que se atrasa por ti,  
 bebes el café que te quedó de ayer y sales  
 consuetudinario prohibido voltear a la izquierda  
 y casi prohibido pisar el césped pisas el césped  
 porque ibas a caerte, luego avanzas, ciudadano  
 y durable, prohibido cruzar sin saber para qué lado ir ni para qué  
 prohibido estacionarse porque no puedes  
 parar la maquinaria infatigable con tu dedo  
 sólo porque te entró una astilla en el alma,  
 obedezca al policía así es más fácil, saluda,  
 di que sí, que bueno prohibido hablar con el conductor  
 y quitándote dócilmente el sombrero estupefacto  
 póngase en la cola anuncia tu hereje necesidad  
 de trabajar en lo que fuese no hay vacantes,  
 tal vez el año próximo por la tarde, pero no te dejan  
 dejar para mañana y volverás cuando te llamen  
 prohibido usar el ascensor para bajar con tus piernas, para eso  
 las tienes gratis desde el último accidente  
 no se aceptan reclamos (Adoum 2012, 36) .

Cuerpos encuadrados, encajonados, cuerpos amaestrados, cuerpos obedientes, cuerpos enceguecidos, cuerpos endurecidos, cuerpos fragmentados, desprendidos, desterrados, enajenados, cuerpos agotados, resistentes, adoloridos, partidos, desmembrados, quebrados, pero cuerpos, vivos, quizá humanos, quizá de carne y hueso, cada uno padece en silencio y su dolor es televisado.

Masivamente personas solitarias son protagonistas de dolores que al ser televisados parecieran pertenecer a una novela de ficción. Cada uno enfrentando el desasosiego de una muerte inminente y solitaria que ronda con cada acto que acorralla y destruye la pervivencia de la vida. Hemos aprendido a ocultar la desnudez y el rostro, quizás para no vernos las carnes y sabernos iguales, si pudiera imaginar en otro cuerpo el dolor que a veces siento quizá quisiera abrazarlo, quizá sería más amable con lo que nos

sustenta, con lo que nos alimenta, con lo que nos sostiene, quizá nos encontraríamos en la palabra o junto al fuego, quizá comeríamos lo necesario y serviríamos en la misma mesa, quizá no cerraría la puerta y miraría a los ojos, quizá las diferencias serian solo colores en el atardecer. pero somos extraños, extranjeros, apátridas, peligrosos individuos que atraviesan las calles cuidándose unos de otros.

Para que vayas a la guerra  
 en guerra con tu himno nacional sonría, tu banderita,  
 la patria a la que le debes tanto, como todos,  
 pero ten cuidado, imbécil: por ir pensando en tu metafísica  
 descosida ibas a entrar en el parque público  
 prohibida la entrada (Adoum 2012, 36).

CUIDADO, CUIDADO, CUIDADO, CUIIIDAAADOOO, es el grito que sustenta los pasos, confundido el amor con el miedo, el sueño con la norma, los lenguajes del alma se silencian y ocultamos las alas.

Somos en plural, el aleteo de una mariposa puede provocar un huracán al otro lado del mundo y la piel como la tierra y los órganos y los sentidos como parte de la piel son sensores que perciben, que nos conectan, el aire al entrar en nuestro cuerpo y mantenernos vivos nos recuerda lo inexorable, el afuera nos toca y es adentro, nos toca, nos toca nos toca, repetidamente, cada bala, cada golpe, cada injusticia, cada dolor, en cada lugar, en cada circunstancia, cada ser aprende y encuentra la manera de mantenerse vivo, aprende los códigos y las formas, los silencios, las posturas, las acciones, para esquivar, para jugar en la guerra.

Porque el cuerpo dócil habla de la guerra, de aquel que para llegar a un estado de docilidad fue golpeado tantas veces que se rindió, o encontró las formas de dejarse llevar, de funcionar, quizá para procurar cuidar algún terruño de su alma.

En un sistema centrado en la producción, en el consumo, ¿Cuál es el lugar del grito, del gemido, de la risa?, ¿cuál es el lugar del llanto?, todas estas expresiones del cuerpo, medicinas. Formas de la guerra en las que el lugar del humano pareciera la locura o la obediencia o la muerte.

Pronunciar es mover, pronunciar es expresar, pronunciar es exteriorizar el sentir, pronunciar es mirar y en la mirada habitar. El cuerpo tiene el deber de ser en su época, de expresar y transformar como si en el movimiento la alquimia pudiera regenerar los rincones de los huesos.

Al parecer hay que volver y mirar hacia atrás, enfrentar el temor, la posibilidad de como Eurídice convertirse en piedra, recordar, memorar, ¿porque olvide?, ¿qué me hizo no querer mirar?, ¿que las fuerzas decayeran y caer en el sueño profundo?, todo va tan rápido, los autos, las personas, los objetivos en el tiempo y todo lo que pareciera hay que alcanzar como si corriera, las armas de las guerra piden olvido, pero el cuerpo duele y aunque avances el dolor se convierte en tormenta y en enojo y en violencia y en un todo superfluo y en desamor y en dureza y y y..... para sanar hay que recordar el origen, cantar incesantemente el mito de creación, preguntarte quién eres y mirarte a los ojos o cerrarlos e intentar mirar hacia adentro, a esa noche, a ese universo en el que navegamos en búsqueda de una conexión en la que por fin seamos viento. Recobrar *el cuerpo primigenio*<sup>17</sup> "el cuerpo que nos ha sido robado".



Figura 17. Acción performativa, cuerpo dócil, julio de 2019, en el marco del laboratorio de Movimiento Rutas del cuerpo.

Fuente: Archivo personal.

---

<sup>17</sup> El contexto del presente texto, *El Cuerpo Primigenio* se refiere a la capacidad o al ejercicio de autodeterminación, la cual desde el momento del nacimiento tiene la posibilidad de descubrirse y ejercerse, en contraste con el cuerpo robado, aludiendo a la capacidad de emancipación frente a lo hegemónico, a ese contexto alienante y normativizado desde el que se han construido cuerpos funcionales y obedientes a las dinámicas del sistema mundo capitalista. Posiblemente este sea un debate de fuerzas permanente y la vivencia del cuerpo sea una expresión *Ch'ixi*, concepto tomado de Silvia Rivera Cusicanqui, el que lo propio y lo impuesto coexisten permitiendo la construcción de maneras otras de habitarse.



Figura 18. Estreno de la obra *Cuerpo Dócil*, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.

Fuente: Archivo personal



Figura 19. Estreno de la obra *Cuerpo Dócil*, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.

Fuente: Archivo personal

### **El lenguaje expresivo: poéticas, políticas y dramaturgias**

Dado que el poder de ser afectado y afectar, de ser movido y moverse, una capacidad que es indestructible, agotada sólo con la muerte, es constitutivo del cuerpo, hay una política inmanente residiendo en él: la capacidad de transformarse a sí mismo, a otros, y cambiar el mundo (Federici 2016, s/n, citado en Bardet 2018, 24)

Una de las apuestas del laboratorio consiste en pensar la danza como poética, de hacer lenguajes para habitar el mundo, desde la potencia política que implica habitar, ser parte, existir entre, en el mundo. Danzas como palpitaes, donde quien se mueve comunica, conmueve, toca, al estar siendo conmovido y tocado. Moviéndose desde sus memorias, sus territorios, sosteniendo o permitiendo que una parte de si muera o se transforme.

Poética que requiere de la construcción de imágenes, de símbolos, de la capacidad de provocar sensaciones e ideas en los y las espectadoras, pero también de permitirse ser provocado, accionar que se corresponde con un proceso, con una búsqueda constante, con la apertura a una forma de sensibilidad donde se conjugan los entrenamientos técnicos, compositivos, la vivencia del territorio, la observación, la escucha, entre otras experiencias vivas. leer con tus dedos, leer con tu cuerpo o razonar con la sensibilidad de tu cuerpo, de tus pies. Es la interconectividad de sentir y pensar. No se pueden separar. El sentir y el pensar están juntos, es el sentipensante (Ayca 2022, 10).

En este sentido la emergencia de una poética no es algo inmanente, se entrena, se busca, se construye, se detona y se consolida como lenguaje con el tiempo, a partir de la exploración y de la práctica que involucran el despertar consciente de corporalidades. Es común encontrarse con la fascinación de percibir sensaciones y lugares del cuerpo de las que no se tenía conciencia, el concebir el cuerpo como un bloque compacto, donde el proceso de articular, de segmentar, de viajar por tonos y velocidades permite clarificar el vínculo somático con las experiencias, vínculo que se presiente, pero que muchas de las veces no se relaciona con claridad, así algunas personas identifican sus reacciones corporales frente a experiencias cotidianas, los lugares donde se siente o como se expresa corporalmente el miedo, la tristeza, la alegría, entre otras emociones.

En mi caso personal, la vivencia de curación con medicinas alternativas y mi estudio de estas permean mi experiencia como bailarina y docente de danza. Experiencias que contaré brevemente para contextualizar en parte aquello que motiva las exploraciones pedagógicas y que conectan el cuerpo con el territorio para la creación. Contaré entonces que soy terapeuta de medicina tradicional china de la escuela Neijing Colombia, donde estudié tres años de acupuntura, tres años de masaje, seguidos de al menos diez años de experiencia práctica, hasta mis estudios actuales en fitoterapia con la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. Estudios que permean mi visión de mundo, donde la corporeidad es entendida de manera holística, en el sentido en que cuerpo, mente y espíritu se corresponden a una sola entidad, en interdependencia con la naturaleza, con sus ciclos y sus tiempos.

A su vez vivo en el territorio de los Andes, donde además de confluir la cordillera, la amazonia y la costa pacífica, confluyen las visiones indígenas, campesinas, negras y occidentales de la salud y del cuerpo, donde las plantas son consideradas maestras y se acude a ellas para sanar la mente, el cuerpo y el espíritu, como es el caso del Yopo, la Ayawasca, el Peyote, el Rape y la Salvia Divinorum entre otras. Perspectivas desde las

que la naturaleza está viva, es sujeto de derechos, de sabiduría, de conocimientos que determinan prácticas e imaginarios cotidianos.

Para la medicina tradicional china cada órgano y entraña del cuerpo se corresponden con un psiquismo, siendo el psiquismo, en su desequilibrio el lugar principal por el que la enfermedad se filtra. Organicidad que a su vez provoca el sentir y el pensar. Para estas visiones de mundo, el sentir, el pensar y la corporeidad son uno y lo mismo, son capas materiales o inmateriales de una forma de espiritualidad.

En una ceremonia de Yopo con el taita Clemente de los Llanos Orientales de Colombia, tuve la posibilidad de percibir mis órganos, el ejercicio consistía en ir haciendo conciencia de cada uno de ellos buscando su vibración, su sonido, conexión a través de la que iba rememorando las diferentes experiencias que allí se encontraban, las que podía ir atravesando desde mi movimiento corporal y el sonido intencionados. Experiencia en la que hacer conciencia del cuerpo, respirarlo, moverlo podía a la vez movilizar las experiencias estancadas, permitiendo transformar, soltar, expresar lo que necesitaba ser expresado.

Cuando movemos desde diferentes tonos musculares y velocidades cada uno de los segmentos corporales, estamos movilizándolo algo interno que tiene que ver con las relaciones y las experiencias vitales. Donde si bien, el objetivo de la práctica no es hacer terapia, sí activa y moviliza las memorias de quien se mueve. Perspectiva que le da potencia al camino compartido por el maestro Wilson Pico para la creación, denominado por él como *El Lenguaje Personal de Danzar*, en el que el despertar consciente de los segmentos corporales es la base para su consolidación, al permitir el reconocimiento del propio cuerpo y sus capacidades, en tanto lugares primeros para la expresión danzada. Hurgando, profundizando en los movimientos cotidianos, los rangos máximos de flexión, de extensión, de rotación, como experiencias mecánicas, pero también como experiencias cotidianas y vitales. Exploración de elementos de composición que además de ser un recurso para la escena, permiten reforzar los lenguajes.

Por más de 20 años tuve la fortuna de hacer parte de los procesos liderados por el maestro Baldomero Beltrán, desde muchos roles, como gestora, docente y bailarina, siendo este último al que me referiré, donde el objetivo consistía en movilizar la memoria raizal campesina del sur del Colombia desde un lenguaje contemporáneo situado, territorial, a través de hurgar en las experiencias presentes y pasadas para tejer memorias, denuncias, dolores, para recordar con otros aquello que nos identifica como pueblo andino del sur.

Experiencias todas que responden a la inquietud por generar sentido, una necesidad de traducir un sentir que no alcanza en las palabras, cuya magnitud no se corresponde con una explicación, la danza se piensa y pensar es necesario cuando el mundo continúa moviéndose, para des-instrumentalizarla y construir vías para que esta pueda ser el lenguaje de quien se mueve y no solo la repetición de lo que hemos creído que debería ser.

La danza como poesía es una experiencia de apertura permanente, donde quien danza se expone, deja a la percepción de quien lo ve una parte de sí, de su intimidad, dejando que aquello que le atraviesa se exprese, es un esfuerzo por exteriorizar las experiencias corpóreas, sensitivas. Que por la verdad que implican para quien se expone, permiten a otros identificarse y por tanto conmoverse, interpelar e imaginar. Intercambio de energía que tiene la potencia de realizar una apertura en el tiempo al tornarlo extra cotidiano, al generar una experiencia. Poética que como hemos conversado a lo largo del presente capítulo se corresponde con un acto de escucha, de vivencia del territorio, del tiempo. Donde el lenguaje que emerge es una expresión política al ser la forma en que quien la expresa toma partido en su propia realidad. Aportando en este caso a la dramaturgia del interprete, ese lugar al que acude él y la bailarina para ir constituyendo su narrativa interna, de la que se valdrá después para otorgar sentidos y significados a los espacios, a los movimientos y momentos en la escena.

Patricia Cardona, en su texto, *La Percepción del Espectador* (1993), refiere a la poética como experiencia de la verdad, esa en la que se es presencia y por tanto, a mi parecer, interpela la emergencia de la política, al exponer a quien experimenta a presentir la carne del otro, o en palabras coloquiales, a ponerse en sus zapatos, dejando una huella en la forma en que este percibe el mundo.

### **Del Entrenamiento al Lenguaje**

Las personas expresan, en movimiento o en quietud, intencionada, consciente o inconscientemente, el cuerpo comunica. Este requiere de una observación, de una escucha. Nos descubrimos, aprendemos a entendernos, a utilizar nuestros propios recursos para existir con otras en el mundo. En la infancia, al no tener nombres las sensaciones o las emociones, al no encontrar correspondencia aun con el mundo y las palabras, enfermamos, gritamos, lloramos, reímos, agitamos con intensidad, exploramos para reconocernos condicionadas por los entornos. Inteligencias, habilidades que se delinean entre otras múltiples posibilidades de lo que puede un cuerpo. En el sentido en

que la intención no es encontrar definiciones ni límites, pues estos son múltiples y nos encontramos a cada momento esperando ser habitados y/o traspasados.

En el momento liminal de la cacofonía, de la babel, del desconcierto, hay una inermidad, y a la vez una intensidad subjetiva que te despoja del ego, de la autoridad, y que te permite reconocer tu ignorancia. Y ahí se abre una esclusa de memoria olvidada, reprimida, oprimida, que te da de pronto una luz en medio de todo. Y eso tiene mucho que ver con la creatividad artística y con la acción política (Rivera Cusicanqui 2018, 124).

Así entre lengua y lenguaje, entre la materialidad y lo que se expresa, donde la lengua no es un instrumento sino la posibilidad de saborear, de incorporar y reflejar el estado de armonía o desarmonía del cuerpo en su totalidad. Para la medicina tradicional china<sup>18</sup> en la lengua se manifiestan todos los órganos, a través de ella es posible presentir su estado interno, y esta, la lengua, les da identidad a las formas a través del sabor, el color y la textura. Es un adentro y un afuera que se retroalimentan, una pequeña parte de sí en la que se expresan a su vez todas las partes.

De igual manera, la danza como lengua requiere de encontrar su identidad, su manera de hacerse, encontrar lo que se tiene para decir, como decirlo, pensarse en imágenes, habitar entre la sensación y la forma, pensarse desde afuera para componer, entablar diálogos, verse en lo colectivo, reconocerse, confiar, surfear entre la necesidad de gustar y la de decir. Dejar que aparezca la voz, sacarla de adentro, parirla, en el tránsito jugar, explorar, entrar y salir, ir sintiendo. En este sentido:

Nacer no es empezar nada nuevo. Nacer es un desplazamiento irreversible. Llegar al mundo, salir de los espacios conocidos, ponerse al margen y alterar el punto de vista, salir para volver a entrar. Cada uno de estos movimientos interrumpe la circulación, sabotea lo que estaba previsto y abre una dimensión impensada. Esto es un nacimiento (Garcés 2018, 20).

Es un camino de acierto y error, de incertidumbre, de avanzar aun en las sombras, de disfrutar cada destello. El lenguaje es anterior a las palabras, es el resultado de un esfuerzo por estar en colectivo, por comunicar una vivencia, una experiencia, un sentir, es un esfuerzo tanto del que ve como del que es visto, del que expresa como del que escucha, acción no siempre bidireccional, ni intencionada, pero si cargada de sentidos.

En este sentido, el laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo se convierte en un lugar para que cada persona que participa de él busque, reconozca y/o detone su

---

<sup>18</sup> Para profundizar esta idea véase *Tratado de Sanación en arte del Soplo*, Corral (2008).

lenguaje, acción que parte del reconocimiento del propio cuerpo, desde su mecánica, su plasticidad, sus rangos de movimiento, sus tensiones, velocidades y direcciones. En relación con el espacio, el propio cuerpo y otros cuerpos, desde las sensaciones, las atenciones y las memorias.

La cultura no siempre prepara para la autoescucha y el autorreconocimiento, el sistema social y cultural capitalista está diseñado para que las personas vivan desconectadas de sí mismas, persiguiendo objetivos que muchas veces les anclan en el afuera. Quizá sea por esto que moverse conscientemente se convierte en una experiencia, en una manera de conectar a quien se mueve consigo mismo, con la otra, con el entorno. Conexión que, si bien posiblemente ya existía, establece nuevos caminos de percepción de una misma realidad, abriendo a su vez nuevos sentidos. Extra-cotidianidades de sí que ponen en evidencia las formas cotidianas, amplificando la conciencia sobre ellas y evidenciando otras formas de habitarse.

Cada persona tiene unas maneras de moverse que le caracterizan, una relación con el tono muscular, con la velocidad en que se expresan sus gestualidades, donde generalmente se sienten cómodos. Unos más tónicos, más contenidos, más fluidos o livianos, entre otras múltiples maneras. Expresiones que se centran o tienen mayor predominancia en algunas partes del cuerpo. Gestos que varían según las intenciones, emocionalidades o prácticas que acompañen el movimiento, el cual a su vez se encuentra condicionado o moldeado por las prácticas cotidianas que son el punto de partida para la expresión, para la danza de cada ser.

Por ello, oír, escuchar, ver, mirar, gustar, tocar, ser tocada y olfatear se consideran gestos que no son ni meramente activos ni meramente pasivos, y cuya textura perceptiva está entrelazada, por lo que operan en conjunto. Un concepto de corporeidad singular se desprende de esta amodalidad perceptiva, en la que los sentidos se compenetran en su textura sensible y no solo se conjugan en una sinestesia a posteriori. Un estudio en danza centrado en saberes de estos gestos llevó a Isabelle Ginot, junto con Carla Bottiglieri, a pensar en términos de “medio” (milieu). El milieu es un “lugar en el medio”, un “entre” y un “ámbito” que requiere pensar toda situación en una relación que produce tanto como es producida por los “elementos” en relación. En una transversalidad cruzada entre los sentidos, así como entre percepciones y acciones, pensar los gestos en términos de relaciones abre una perspectiva radical en la medida en la que la relación nombra un caso recíproco: produce y es producida, efectúa y es efectuada. Se trata de pensar desde la danza una corporeidad en términos relacionales más que sustanciales o meramente orgánicos; una corporeidad al mismo tiempo activo-pasiva o que huye de estas categorías; una corporeidad entre gestos más que sobre el cuerpo, que atraviesa la oposición entre material e inmaterial y abre la posibilidad de establecer una articulación entre prácticas artísticas y sociales (Bardet 2018, 22)

El estudio del movimiento permite hacer conciencia de las maneras propias de expresión, aquellas que despiertan comodidad, familiaridad, incomodidad, reto o dificultad. Sea por el tono, los grupos musculares, articulares, por la energía que requieren para realizarse o por aquellas memorias internas que de manera consiente e inconsciente trastocan y que en ese mismo sentido tienen la posibilidad de movilizar, despertar o transformar algo en quien se mueve.

Movimiento que involucra otros sentidos como la escucha, el tacto, la vista, el olfato, que entran en relación desde un estar diferente del cuerpo, desde una vivencia del equilibrio y el desequilibrio, de la cercanía, de la distancia, de las velocidades, de las temperaturas, de los niveles de dureza, de espesor o de frescura. Donde lo exterior performa el adentro de quien percibe mientras se mueve. Posibilidad de amplificar los sentidos o de concentrarlos en algunos estímulos, entrando en relación con aquello que se expresa. Adentro y afuera que tienen la posibilidad de crear una realidad otra, aquella que surge de la relación, de la vivencia de esa realidad que se manifiesta. Devenir de la danza que acontece en lenguaje.

Prácticas que requieren de un estudio permanente, en diferentes niveles, para desarrollar habilidades motrices, plásticas, dinámicas, biomecánicas, espaciales, rítmicas, kinestésicas y cinestésicas, entre otras múltiples, que hacen del lenguaje algo plural y diverso. Donde el estudio y el auto reconocimiento permanentes amplifican los tonos y los colores de la expresión danzada. La cual corre el riesgo de perderse en automatizaciones de la técnica, que poco a poco, en nombre del virtuosismo pueden ir ocultando y silenciando eso propio que caracteriza el lenguaje.

Pugna del verse y del ser visto que es permeada por la cultura y el contexto en el que se desarrolla, entre la apariencia, la imagen y la intensidad, entre el consumo, lo que vende y aquella necesidad interna, individual o colectiva de comunicar, de expresar, de relacionarse de una forma particular con los contextos en los que se desarrolla la vida. Experiencias que conviven y que alimentan el espectro crítico, que recuerdan que quien baila se encuentra inmerso, hace parte de una realidad, de un contexto histórico, político, económico y social que le atraviesa. Donde la danza puede ser refugio, pero también exposición y apertura.

En la danza las personas deben aprender a moverse con otras, internalizar caminos, mecanismos y códigos comunes, debe aprender otras formas de escucha, desde todo el cuerpo y ceder desde su singularidad, de su individualidad para accionar con otros. Desde el concepto de cuerpo de baile, es la colectividad la que en algunos de los casos

compone y comunica. Lo que hace que la persona no se disuelva y su búsqueda expresiva personal se pierda es la intención. Las búsquedas internas de conexión y de escucha que al igual que lo motriz, deben entrenarse con conciencia, constancia y disciplina. Pues el virtuosismo se agota con los años, pero el lenguaje se fortalece, gana profundidad y tienen la posibilidad de convertirse en poesía.

El mercado permea los imaginarios desde las prácticas, pero también desde el lenguaje. Producir, vender, ser competitiva, exitosa, tiene una connotación política importante, cuando el producto se corresponde con el cuerpo mismo, con la vida, el tiempo y la energía de alguien. Para el caso de las mercancías se ha naturalizado el cosificar a la naturaleza, el comprar, vender y utilizar algo que es considerado un objeto que puede ser intercambiado por dinero a manera de valor. Sobre explorar o contaminar desconociendo las dinámicas internas y los ciclos de la naturaleza ha demostrado con el tiempo que tiene la capacidad de poner en riesgo la pervivencia de la vida en el planeta. Violentando visiones mundo, imaginarios y prácticas de comunidades que distancian su pensamiento del sistema mundo capitalista.

En la danza el cuerpo se corresponde con quien se mueve, son uno solo, involucra el tiempo en el que la vida transcurre, su salud física, mental y espiritual. El sistema capitalista mecaniza y cosifica la vida en general, aquí se torna importante preguntarse ¿desde dónde?, ¿al servicio de qué estoy poniendo mi lenguaje?, ¿qué imaginarios, estéticas y prácticas estoy reproduciendo, desde la enseñanza, la creación y la interpretación? La danza como lenguaje, traspasa los límites de la competitividad, hace parte de las artes, se ha correspondido con formas de resistencia, de memoria, de transformación, de denuncia, de expiación, de ritual, de goce, de disfrute. La danza como lenguaje tiene una responsabilidad ética, estética, política y sensible. Que requiere el verse permanentemente, el cuestionarse, el estar en contacto sensible con el entorno, al ser cultura, es una de las fuerzas que tiene la capacidad de movilizar imaginarios y cuestionarlos.

Federici encuentra en la danza una experiencia de resistencia política. Se trata de la danza como exploración sin límite ni disciplina de lo que “puede un cuerpo” obviando el material de hábitos con el que lidia toda danza. Pero, más que plantear esa resistencia como pura libertad frente a una coerción, la reflexión de Federici permite pensar la danza en su zona de contacto entre práctica artística y práctica social a partir de gestos cotidianos y gestos técnicos, y, de ese modo, permite pensar la resistencia, en otros términos. Pensar entre gestos permite considerar el cuerpo como una dimensión móvil del pensamiento, como una ocasión para establecer una continuidad entre materialidad e inmaterialidad en la que resultan manifiestos otros modos de pensar, de hacer y de habitar (Bardet 2018, 20).

En este sentido la danza como lenguaje es también una práctica pedagógica y sensible, que tiene que ver con el cómo se desarrolla y se acompaña el despertar y la potenciación del lenguaje, consigo mismo, con quienes se comparte una clase o la creación o la escena, con los espectadores, con los equipos de producción. Para que esos cuerpos además de aprender puedan hacer emerger su propio conocimiento y convertirlo en hacer, en movimiento, en pensamiento, en expresión, en definitiva, en creación.

## **La Creación**

Uno simplemente es y en ese sentido se puede decir que existen siete mil millones de géneros escénicos, uno por cada ser humano que se permita ser creador de su propia historia y poética. En esencia somos seres creativos y por ende creadores, desde nuestra estructura molecular (Cardona 2022, 75-76).

Desde mi vivencia la creación es una experiencia singular, no homogénea, una manera de provocarse a uno mismo y a quienes acompañan en ella formas de muertes y nacimientos, disrupciones de las que no se sabe con exactitud el principio ni el final. Donde cada persona que se embarca en esta tarea se agarra de los mecanismos con que cuenta para hacer surgir una manera de verdad escénica. Un desvelar de capas que logren hacer del instante, un acontecimiento. En este sentido puede decirse que la creación requiere del proceso, de contar con un cuerpo técnicamente entrenado en relación con la intención creativa, con capacidad de ejecutar, indagar, proponer y dejarse llevar para que la obra aparezca.

Donde quien dirige es quien sostiene la intención, quien debe provocar y movilizar a los y las bailarinas, músicos, luminotécnicos y al equipo de producción en general para que muchas cosas confluyan en pro de la idea creativa.

La autopoiesis, por tanto, es un engranaje en permanente construcción de sí mismo y donde la dramaturgia es su lenguaje, generando así más vida —formas, relaciones, sucesos— a través de esa renovación continua. Esa dramaturgia siempre está en relación con algo... para algo. Mínimamente para fluir con la pulsión del Eros en el autoalumbramiento constante que crea nuevos mundos, internos y externos. Por ello la dramaturgia no tiene necesariamente que contar una historia. Solo tiene que mostrar que se está vivo y esa vida es significativa en sí misma para seguir generando más vida en equilibrio armónico entre el Eros y el Thanatos (Cardona 2022, 37).

Entendiendo a estos como los impulsos de vida y de muerte, que acompañan, anteceden y preceden a todo acto creativo.

Nada surge del vacío, toda propuesta de movimiento o escénica se vale de prácticas, dispositivos, mecanismos que ya han sido explorados y propuestos por otras personas, que a su vez han sido inspirados en otras indagaciones o experiencias de entrenamiento, escénicas, rituales, de observación, cotidianas como el movimiento de los elementos (el fuego, al agua, el aire, la tierra), de los animales, la representación de los haceres del hogar, las laborales de subsistencia, alimentadas en muchas de las veces de los contextos sociales, políticos, históricos, de las inquietudes existenciales y sensibles que se convierten en dispositivos que provocan o movilizan la creación.

Dinámicas, que como la expresión lo indica se encuentran en constante movimiento y transformación, no son fijas, pues su sustento es la exploración, así una obra, una acción escénica muere y se recrea nueva cada vez que se realiza, que se pone en escena, arrojando nuevas posibilidades, es una práctica siempre inacabada.

Elementos de los que se arraiga la persona para escudriñar dentro de sí y proponer algo que sea tan suyo que parezca nuevo, original. Encuentro entre el origen y la originalidad. Mitosis de la semilla, dinámica que perpetua la vida, que moviliza la memoria, que recrea identidades, imaginarios, entendiendo el recrear como el volver a crear, metabolizar la experiencia, apropiarla y encontrar las maneras para decir lo que se tiene que decir:

El origen y lo originado u originante van juntos, ya que lo primero constituye el fundamento de lo segundo, mientras que lo originario constituye el origen de algo y lo emanado de manera innovadora, y también el momento anterior a toda transformación (Cárcel 2020, 2).

Acción vital en la que diferentes tiempos confluyen y se actualizan en una presencia que se expone a sí misma desde la danza. Haciendo suyo el pasado y el presente, movilizándolo el porvenir a través del habitar, de encontrar la propia voz, de trabajar, incorporar y hacer emerger los elementos para sostener esa voz. Para imaginar, construir y materializar una idea, una intensión. La danza comunica a través de imágenes, de sonoridades, de direcciones, de velocidad y tonos musculares, que generan atmósferas, símbolos y sensaciones con capacidad de atrapar, de conmover al espectador. Acciones que requieren no solo del movimiento o la quietud, sino de la presencia escénica de quien se expone, convencida, encarnada en lo que está expresando, en unidad con los diferentes elementos que componen la escena.

En la actualidad se habla de investigación creación y de creación investigación, para hacer referencia a una serie de procesos que aproximan a los saberes de la danza a

las formas del conocimiento científico como manera de validación del conocimiento artístico, por la práctica académica institucional. Se corresponde también con todo el proceso de fundamentación para aproximarse a una realidad, que puede darse de manera teórica o experiencial. Para el caso de la creación escénica, creo que la investigación es el camino para incorporar y hacer emerger una manera particular de exponer, de comunicar un sentir, una intención, una idea, una poética. Que parte de lo mecánico, del adiestramiento motriz, del reconocimiento y fortalecimiento de las capacidades físicas, los rangos articulares de una determinada técnica, el reconocimiento y manejo del espacio, las velocidades, hasta encontrarse con la interpretación que se relaciona más con la capacidad del bailarín o bailarina para traducir en acciones las búsquedas expresivas propias o de quien dirige.

Proceso que requiere volver una y otra vez a la escucha, a la relación sensible con el contexto, con el territorio, con las memorias, en la búsqueda de un lenguaje con capacidad de traducir al movimiento y hacer visibles, pequeñas rendijas de las realidades cotidianas que nos atraviesan como colectividades. En la creación confluyen una serie de elementos trabajados, estudiados por años para logra ser abstraídos en la sutileza de un gesto, en una atmosfera determinada. Es la confluencia de todo un universo, pero a la vez una abertura en el mismo. Pues quien crea se rompe, se desase y se vuelve a armar, entregando de si una parte que al salir ya no le pertenece.

Proceso de traducción donde la danza es esa otra lengua, una corpórea, sensitiva, cinestésica, simbólica, que se entabla o va dirigida a un lugar diferente al de la razón. Que requiere de quien se expresa habitarse, ser veraz, acontecer imbuido en aquello que se está manifestando en el instante de la escena.

La creación confronta, expone, desnuda, es un vuelo y una incomodidad que sacan del confort cotidiano. Todas las veces que me he embarcado en este propósito experimento una dualidad, una contradicción que desajusta la percepción de mi cuerpo y del tiempo. Para la construcción de una puesta en escena se propone una dramaturgia, compuesta por intenciones, escenas, momentos, símbolos, elementos que se corresponden con un hilo conductor que orienta, que sirve de ancla para no perderse en el camino, porque la realidad desde mi experiencia, es que el laboratorio, del que surge la creación se corresponde muchas de las veces con la sensación del naufragio, de desierto, de una jungla llena de imágenes en la que puedes perder la dirección y desconocer el camino.

En la dramaturgia escénica esta progresión de acciones articuladas para la construcción de un sentido se llama ritmo escénico. Los etólogos llaman a este juego dramático

agresión ritualizada, que significa literalmente acercamiento organizado entre diferentes especies para determinar la supervivencia de un individuo frente a otro. Aquí vemos impecabilidad y maestría en la administración de las energías, pues la supervivencia requiere de una estrategia organizada, no caótica ni improvisada. Obliga a una preparación y se reconoce por su unidad, claridad y congruencia (Cardona 2022, 34).

Así la obra, en la medida en que se provoca, se explora, se experimenta, se va descubriendo, va apareciendo, de algún lugar del inconsciente, del cuerpo, de las entrañas de todas y todos quienes confluyen en el proceso creativo y es el o la directora, quien se encarga de armar el sentido interno para que esta sea sólida, congruente consigo misma. Ya que la obra se compone de imágenes instantáneas, que duran lo que dura el movimiento, de sensaciones internas que comunican, de símbolos que se construyen entre el movimiento, el espacio, los objetos, los sonidos y colores de la escena.

La obra aparece y desaparece y en la medida en que se repite se va quedando en los cuerpos de quienes espectan, contagio cinestésico, proyección simbólica, o en palabras de Patricia Cardona, Agresión Ritualizada, que tiene la posibilidad de despertar memorias, de movilizar sensaciones, pensamientos, ideas e identidades.

Es un estado de confianza, de presencia pura, de alerta total en el aquí y ahora. En el presente puro de percepción no hay cabida para la mente y sus conceptos, sus personajes y sus dramas. Es la integración de todos los sentidos a disposición del flujo dinámico de la Vida. Y ese día me sentí libre. Expandida. Porque la mente que nos encuadra se disuelve. Nos sumergimos en la inmensidad sin límite de la intuición/sensación. Es la entrada directa al silencio interior. Ahí descubrí que el silencio está lleno de encuentros y mundos celulares insospechados (Cardona 2022, 18).

A su vez la creación experimenta la monotonía, el encantamiento de la forma, de sentir la adrenalina que produce el movimiento, todo el proceso es un estado liminal, un borde, pero a la vez un abismo, que algunas veces representa un gran salto y otras una pequeña abertura. En el sentido en que transcurre entre la repetición, donde reconoces tus diseños, tus formas, tus estructuras, reconoces los temas y los símbolos que propones en la escena, como un bucle que perfila el estilo, compuesto de transformaciones que pueden resultar imperceptibles, hasta que son observadas en perspectiva.

A lo largo del texto se han expuesto los momentos que se exploran al interior del Laboratorio Rutas del Cuerpo para la creación, los cuales no pretenden ser un orden o un recetario que reproducir, entre ellos se oscila, son hallazgos de los que aferrarse y soltar y que acompañan una necesidad interna, que incomoda, que moviliza. Que en mi caso se corresponde con el nombrar el contexto, con corresponder al tiempo histórico en el que vivo desde la posibilidad que elegí que es el arte. Hablar de lo sencillo y de lo complejo,

de lo que nos hace humanos, del silencio que implica la impotencia de no poder darle solución a los problemas del mundo. De la guerra, la inequidad, el dolor y del poder.

Entrenar la técnica, los mecanismos, los colores del movimiento, jugar a componer para encontrar imágenes, sensaciones, provocar incesantemente, ir al territorio, recórrelo, observar, escuchar, en búsqueda de lenguaje, de poética, de dramaturgia, huir hasta encontrarse en un punto infranqueable y exponerse, dejarse ver en la escena.

## **Capítulo tercero**

### **La obra: una experiencia**

#### **Reconstruyendo el territorio**

Cuando pienso en la creación, como directora, como bailarina unipersonal, una parte de mí se entusiasma y empieza a soñar, mientras otra, empieza a huir, saboteando los tiempos del hacer, la sensación que tengo es la de entrar a una parte de mí que de alguna manera permanece en la obscuridad y esta presintiera que está siendo expuesta, creo que surge de un lugar en las tripas, en los huesos o en la memoria, donde para sacarlas se atraviesa una incomodidad, una especie de muerte, como la de una serpiente cuando se quita la piel.

En mi labor como docente y bailarina he participado de la creación de obras como intérprete y como directora desde las que he podido indagar en la búsqueda de hacer emerger una voz y unas maneras para llegar a ella, experiencia que me permite observarme repetida, insistente y nueva cada vez. Entre ellas destaco tres obras de gran formato, cada una de ellas ganadora de estímulos para la creación, la primera en 2019, denominada, Cuerpo dócil ganadora de estímulos a la creación por parte de la Dirección Administrativa de Cultura Departamental, la segunda en 2022, La Danza del Espacio el Tiempo y el Poder, beca de investigación creación del ministerio de cultura de Colombia, denominada Territorios en Movimiento y la última en 2023, Callamos, ganadora como coreógrafa de mediana trayectoria en la convocatoria de estímulos del Ministerio de las Artes, las Culturas y los Saberes de Colombia.

Contaré de manera breve los contextos de estas experiencias de creación, que incorporan cada una desde sus necesidades particulares lo expuesto a lo largo del presente texto. Siendo cada obra una forma viva, que si bien se vale de formas y momentos previamente establecidos para la exploración, es única, en el sentido en que va emergiendo del proceso, requiriendo de decisiones intuitivas, sensibles y técnicas donde se pone a prueba todo aquello que ha sido incorporado en los diferentes aprendizajes, exigiendo encontrar una manera propia de hacer, de acompañar a los y las bailarinas, al equipo de producción y como hacer que todas ellas confluyan, vayan encontrando su propio ritmo, su respiración colectiva.

### **La obra *Cuerpo Dócil*.**

En el año 2014 recibí mi título como economista de la Universidad de Nariño, después de haber realizado el trabajo de grado titulado La Responsabilidad Social del Economista, propuesta cuya argumentación se acompañó de la lectura de Emanuel Lévinas, Olivia Navarro, José Manuel Naredo, Michel Foucault, Hanna Arendt, Julián Sabogal Tamayo, Rigoberto Pupo, El Sub Comandante Marcos, Immanuel Wallerstein, Carlos Marx, Lewis Mumford y Erich Fromm, autores y autoras que me ayudaron a construir una argumentación en la que, a partir de pensar sobre el Poder, la Cultura, la Identidad, la política y la ideología, destaco la necesaria responsabilidad que el pensamiento y las prácticas económicas tienen sobre la vida. Donde la noción de alteridad nos recuerda que más allá de la búsqueda de maximizar la riqueza, propio de la economía neoliberal, se encuentra la responsabilidad frente a la fragilidad y el dolor.

Pero el “no matarás”, además de ser un principio ético que dictamina la imposibilidad moral de borrar la alteridad del otro, es símbolo de la posibilidad fáctica de dominarlo. Emmanuel Lévinas concibe el homicidio no sólo como aniquilación física, sino también como asesinato semiótico. Matar al otro implica eliminar y/o neutralizar su alteridad en todas sus variantes posibles. Por ello, matar, aparte de quitarle la vida a alguien, indica fijar o estabilizar al otro en una forma, es decir, abolir su capacidad expresiva, diferencia e ipseidad. Con el término homicidio, Emmanuel Lévinas reúne todas las formas de violencia, ya sean lingüísticas o físicas, que le permiten al yo imponer su poder sobre el otro. Al mismo tiempo, amplía negativamente la dimensión ética del yo, al transformar la naturaleza de su poder, que, en sus palabras, “ya no puede aprehender; pero puede matar” (Navarro 2007, 186).

Proceso que me permitió comprender que las prácticas sociales, económicas, políticas, culturales, son construcciones históricas, que responden a las maneras en que el poder se expresa y como ha buscado ejercer control sobre la humanidad, la naturaleza y la vida en general. Visibilizando a su vez el hecho de que, frente a lo hegemónico, existen otras visiones de mundo, de las historias y por ende de relacionarse con todo lo que existe.

Menciono a estos autores y autoras, porque, aunque mi trabajo se inclina por la investigación del movimiento y la creación, ellos constituyen el marco epistemológico de gran parte de mi pensamiento. Sostienen la comprensión sobre las realidades de mi contexto como colombiana, Nariñense, Pastusa, el que se corresponde con siglos de explotación, desarraigo, enajenación, violencia, resistencia, lucha, que ha ido cambiando de rostro, desde la invasión española hasta nuestros días y que se encuentra profundamente arraigado y mixturado entre las memorias que movilizan las prácticas cotidianas, tanto individuales como colectivas.

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican (Foucault 2002, 125).

Vivencias que hacen de mi pensamiento un pensamiento *Ch'ixi*<sup>19</sup>, (concepto tomado de Silvia Rivera Cusicanqui) que se estructura entre lo andino, su resistencia y el proceso histórico de individuación capitalista. Pues debo decir que este cuestionamiento, se moviliza a su vez de una necesidad espiritual, de una cercanía con la religión, que si bien se ha ido transformando con el tiempo, en un momento tuvo arraigo en la iglesia católica, siendo esta la que movilizó el altruismo, la necesidad de buscar equidad y actuar para mitigar el sufrimiento que la inequidad genera, conllevándome con el tiempo a ser afín con los activismos sociales de izquierda.

En la Responsabilidad Social del Economista ya hablo del cuerpo, pues presiento que este es una brújula para comprender las formas en que se orientan las violencias. Porque algo no encaja en la forma en que me han dicho que debo comprender el mundo, llevándome a sentirme dividida, como una especie de esquizofrenia, donde el cuerpo, la mente y el espíritu, se describen como entidades separadas, categorizadas, cosificando el cuerpo y dándole supremacía a la mente, cada uno con una carga de valor, de aceptación o de credibilidad. Según el pensamiento positivista hegemónico que se cuele en todos los rincones de la vida. “En toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault 2002, 125).

¿Dónde me ubico yo que siento, que pienso y percibo el mundo a través del cuerpo?, que me siento gobernada por el cuerpo, por las sensaciones, las cuales definen mis decisiones y mis acciones, a las cuales si no escucho me llevan a sufrir o en el peor de los casos a enfermar, donde la razón acompaña, pero no gobierna. Patricia Cardona nos habla de una mente racional y de una mente intuitiva.

Sin embargo, dudo siempre de los estados de pureza, pues, así como negar el cuerpo y sus expresiones conduce a un desequilibrio, a un desbalance, creo que negar la mente tampoco es la manera, pues recae en una percepción dualista que termina negando una parte importante de un todo complejo, cultivar la mente, como se cultiva el cuerpo,

---

<sup>19</sup> Para profundizar sobre la noción de *Ch'ixi* puede revisarse: *Un mundo Ch'ixi es posible ensayos sobre un presente en crisis* (Cusicanqui 2018)

como se cultiva el espíritu, para sanar la esquizofrenia de si construida históricamente desde el sistema mundo capitalista, para recobrar la soberanía. ¿Porque el miedo a esa parte orgánica, instintiva, sensitiva?, ¿a esa forma de relación con la vida y la espiritualidad?, ¿a la plenitud, a la exuberancia, al goce?, ¿será que es por un miedo profundo a la libertad, a la autonomía, a la autodeterminación?

La obra “Cuerpo Dócil” se desarrolla desde tres momentos fundamentales, el primero una acción performativa realizada por mí, Alejandra Rivera, en el marco del Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo desarrollado de la mano de la Fundación escénica Tatambud Danza en 2019, donde atravieso la calle 26 entre carreras 18 y 19 de la ciudad de Pasto, con una cuerda de 30 metros, que a la vez que me ata, voy envolviendo entre los postes de luz mientras me desplazo por la calle, congestionando el tráfico, enrareciendo la cotidianidad de un espacio hecho para transitar.



Figura 20. Acción performativa, en la fotografía Alejandra Rivera, realizada en el marco del Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo 2019.

Fuente: Archivo personal

En esta acción visto prendas blancas y tengo el rostro pintado de blanco, camino despacio y me voy moviendo mientras la cuerda se desenvuelve sin soltarme nunca del todo, apretándose un poco en la medida en que avanzo, siempre con una dosis de incertidumbre sobre lo que puede pasar.

La segunda se corresponde con la exploración realizada en 2021, en las calles de la ciudad de Pasto en la que se explora el mirar a los ojos a los y las transeúntes, el cubrir el rostro y la cabeza a manera de pasamontañas, vistiendo prendas que aluden a algo

tradicional como el cunche o refajo usado por las mujeres campesinas como prenda interior, un saco elegante, vestidos, pantalones entre otras capas de tela. Por último, una obra de mediano formato, con este mismo nombre, donde se desarrollan diferentes inquietudes conceptuales y de movimiento, relacionadas con el poder, que se estrena en 2021 en el Teatro Aleph de la ciudad de Pasto.

En la pregunta por el poder, se cuestiona también el adentro, la intimidad, que hace alusión a la fragilidad y la humanidad, esos lugares donde la persona se muestra, es y expresa su dolor, su sensibilidad, donde la funcionalidad mecánica deja de operar. Es un límite donde se insinúa lo subversivo que significa transgredir la norma y la práctica panóptica, de vigilancia, que actúa como reguladora de las practicas colectivas. Frente a este aspecto se desarrollaron dos metáforas, la primera que se corresponde con la mirada, con el ver y el ser visto, con el encontrar y sostener las miradas, la segunda, desarrollada a través del quitar prendas de vestir, de habitar sus memorias como capaz, formas del adentro de quienes transitan y que van cargando al cuerpo de una expresión característica.



Figura 21. Estreno de la obra *Cuerpo Dócil*, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.

Fuente: Archivo personal

Haciendo alusión además a lo privado y lo público, para esto cada uno de los bailarines eligió momentos de su intimidad, prendas de vestir representativas de esas acciones, que se desarrollaban bajo una cenital amarilla tenue, acompañados de una musicalidad particular, mediados en un segundo momento por sonidos urbanos, acciones

y ritmos del transitar en la calle, mecánicos, repetitivos, cargados de desconfianza y de miedo. En una lucha por la supervivencia.

En un segundo momento el símbolo fue el poder invisible, de normatividad y regulación, representado por tres sacos elegantes suspendidos en el aire, sobre pedestales de madera, e iluminados por una cenital. Lugares que podían ser habitados en algunos momentos por alguien, convirtiéndose en la voz del poder, reproduciéndola como marioneta, encarnando el gesto y la influencia que este puede tener o no sobre los o las otras.



Figura 22. Estreno de la obra *Cuerpo Dócil*, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.

Fuente: Archivo personal

En un tercer momento se realizaron imágenes que aluden a la resistencia, a la barricada, la lucha callejera, al caer y levantarse repetidamente, el abrazo, a la mirada, al estar con otras, con otros, a la conexión con el propio cuerpo y con la tierra.



Figura 23. Estreno de la obra *Cuerpo Dócil*, beca de creación secretaria de cultura municipal de Pasto, 2021.

Fuente: Archivo personal.

La obra *Cuerpo Dócil* es entonces la expresión de la búsqueda por materializar un lenguaje en movimiento, por construir símbolos que tenga la contundencia de comunicar el cómo percibimos, quienes participamos de la obra, desde el cuerpo las expresiones del poder y la pugna constante por conectar con el adentro de una manera orgánica, adentro que siempre está buscando la manera de expresarse, de salir. Acudiendo a las experiencias de la vivencia universitaria tanto académica como social, a traducir desde el laboratorio las evocaciones de las cotidianidades, de las reflexiones, al movimiento. En el intento de construir una dramaturgia de sonidos, objetos, luces, imágenes, que sean consecuentes con la búsqueda expresiva y tenga la potencia de convertirse en obra de danza.

### **La danza del espacio, el tiempo y el poder<sup>20</sup>**

La obra toma su nombre del texto *La Danza Del Espacio, El Tiempo Y El Poder En Los Andes Septentrionales* del doctor, Dumer Mamian Guzmán, la cual brinda importantes elementos para pensar de manera compleja la identidad pastusa, la que se encuentra inmersa en un gran territorio que se teje entre los Andes, la Amazonia y el Pacífico sur, entre lo indígena, lo campesino y lo urbano. Tomando de ella personajes representativos, a manera de arquetipos que movilizan algunos imaginarios que conectan a las generaciones en el tiempo.

---

<sup>20</sup> El enlace se corresponde con el video de la obra, La Danza del Espacio el Tiempo y el Poder, de autoría de Alejandra Rivera, Ganadora de la convocatoria de estímulos del Ministerio de Cultura y el Colombia, en 2022 y publicada en YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=k-VEWB\\_NRJA](https://www.youtube.com/watch?v=k-VEWB_NRJA).

Esta puesta en escena se corresponde con la pregunta por el territorio trabajada por el Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo desde 2017, desarrollada desde un proceso de investigación creación, que involucró diferentes líneas de las artes como son el teatro, la danza contemporánea, el folclor nariñense, la música y las artes plásticas. Que tuvo como insumo, la interacción directa con el territorio, algunos de sus habitantes y sus prácticas, los que entraron en diálogo con las experiencias propias y las encontradas en la literatura existente, para ser interpretadas y resignificadas desde un lenguaje escénico, donde:

La dualidad o división dual, las mitades o la dialéctica de oposición complementaria, aparece como el fundamento genético y estructural del espacio, el tiempo y el poder de estos Andes, de su pensamiento y realidad, puesto que, la división y estructura dual significa conformación por dos entidades distintas y bien diferenciadas que implican contraste, competencia y hasta antagonismo bilaterales, opuestos dicotómicos, polares y antitéticos (Mamian Guzmán 1997).

Principio que se ve representado entre el cerro tutelar el Volcán Galeras y la Laguna de la Cocha, en interacción entre el arriba y el abajo, lo femenino y lo masculino, el día y la noche, fuerzas lunares y solares, opuestas y complementarias que en esta tención mantiene el orden, el pensamiento y las prácticas culturales y de subsistencia en los territorios del sur de Colombia, el departamento de Nariño y más específicamente en la ciudad de Pasto.

Dentro del proceso para la creación de la obra visitamos tres corregimientos cercanos tanto a la laguna de la Cocha y al Volcán Galeras, que son la vereda la Playa del corregimiento del Encano, donde se encuentra la laguna de la Cocha, los corregimientos de Genoy y Gualmatan ubicados en las faldas del volcán Galeras. Donde además de escuchar los relatos de sus gentes, sus imaginarios, que dan un aura mística y de respeto a su territorio, tuvimos la posibilidad de tocar, caminar, sentir y respirar, impregnándonos de los sonidos, las texturas y las formas del movimiento. Observando las dinámicas de los hombres y las mujeres en sus cotidianidades. Territorios fríos, de personas dedicadas en su mayoría a la agricultura y a la pesca, cuyos padres y abuelos nacieron y crecieron allí, aprendiendo a armonizar sus ritmos con los ritmos del volcán y de la laguna.

De igual manera nos pusimos en la tarea de habitar algunas calles de la ciudad de Pasto, porque es diferente habitar a transitar, observar las acciones de quienes venden, la interacción entre quienes transitan y quienes permanecen, identificando que, detenerse a observar, cambia la percepción del espacio y del tiempo. Los detalles resaltan y otras

atmosferas emergen en lo cotidiano. Entre realidades que podrían considerarse tristes o duras, una economía tercerizada dedicada al comercio informal, adultos mayores que sobre viven de prácticas artesanales e informales, una ciudad que aún se detiene al medio día para reunirse con sus familias a compartir el almuerzo. Los autos que se desplazan a una velocidad que parece detenida, en contraste con quienes son transeúntes, que se lanzan en cualquier punto a cruzar la calle seguros de que no serán atropellados.

Partiendo de este contexto, la obra, consta de doce escenas, desarrolladas en 52 minutos. Aquí, se tejen de manera poética símbolos que caracterizan momentos de la historia, de las practicas, costumbres y lugares emblemáticos que permiten entrever una identidad mixturada por la existencia de poblaciones indígenas, campesinas y urbanas que conforman el territorio, desentrañando rasgos y sentidos que construyen un presente.

Un territorio históricamente habitado por los pueblos indígenas Pastos, Quillacingas y Abades, que a su vez interactúan con sus vecinos Putumayo, Cauca y Norte del Ecuador, con quienes además de compartir fronteras, comparten saberes y prácticas propias de sus cosmovisiones. Por otro lado, y como fruto de los procesos de conquista, se encuentra la cultura campesina, esencialmente agrícola y ganadera, de raigambre católica en la mayoría de las veces, que conserva practicas ancestrales y visiones de mundo mágico religiosas que conforman una identidad particular con relación a su memoria e imaginarios en torno a su territorio. Identidades estas que interactúan con lo urbano, pues la Ciudad de Pasto, además de su cercanía geográfica, es un lugar obligado para el comercio, el estudio y el acceso a múltiples servicios vitales para las comunidades, igualmente la migración de las familias hace que sus expresiones estén en constante movilidad e interrelación.

La ciudad por su parte tiene entre su imaginario al cerro tutelar el volcán Galeras, santuario de flora y fauna que envuelve y determina las características de la tierra, su gran riqueza biodiversa y La laguna de la Cocha que por su particular geografía comunica el páramo con la selva y el mar, siendo un lugar mágico, simbólico y vital para los nariñenses en general. Territorios que ponen en dialogo a la selva y a la montaña, a lo frio y a lo caliente, a lo de arriba y a lo de abajo, que se cuenta y recrea a través de las historias, mitos y leyendas que constituyen la identidad del territorio, pues lo urbano y rural aunque atravesados por la contemporaneidad y las realidades propias del sistema socio económico del país, comparten una identidad, una memoria, que se refleja en lo característico de sus palabras, de sus formas de moverse, de sus historias e imaginarios.

Es la relación entre lo mágico y lo religioso, entre el símbolo y el mito, es la manifestación viva del territorio que sostiene los imaginarios de una población diversa, que se construye y mantiene en una geografía particular. La biodiversidad además de permitir el sustento en cuanto a la calidad del agua, del aire y de los alimentos, más allá del lugar en el que se encuentra la casa y por donde se transita cotidianamente mientras transcurre la vida, es un lugar con el que se entablan relaciones, sentidos, significados, imaginarios, que sostienen y recrean una identidad en cada generación.

### **Escenas de la Obra**

En la construcción de la dramaturgia algunas escenas tienen la función de ser transiciones para dar hilaridad al contenido y otras se constituyen en escenas centrales que construyen la tensión dramática, en cuanto a la intención de lo que se busca comunicar. A continuación, narraré de manera breve algunas de estas escenas centrales.

#### **Escena 1: Él**

En la primera escena se presenta al personaje que tejera la historia y las memorias en la obra, quien se presenta como un mendigo, una persona aparentemente salida de la realidad urbana que transita las calles en medio del delirio. Él es Don Juan Chiles, un ser trashumante que, para los imaginarios andinos del sur de Colombia, aun atraviesa los tiempos pasados, presentes y que vendrán, uniendo y defendiendo las memorias de un gran territorio que se teje entre la amazonia, el pacífico y la zona andina, conjurando el orden y la transformación de los tiempos, es un símbolo de sabiduría y pensamiento que sostiene la dignidad y la identidad indígena.

Don Juan Chiles fue un gran hombre; tal vez, un hombre síntesis. Síntesis de una aldea, de un pueblo, de una generación, de una tradición, de una cultura. Síntesis de una experiencia y un pensamiento desde los Andes del hoy sur de Colombia. Una experiencia y un pensamiento con un grado de sistematización muy particular, propios de pueblos milenarios. Verdadera síntesis de lo múltiple y lo diverso, de lo atemporalmente perenne y universal. Síntesis de estos espacios, tiempos y poderes (Mamian Guzmán 1997, 53).

Se dice además que este ser tiene la capacidad de transformarse, que viene desde el oriente como una de las siete cabezas de la serpiente que representan a los pueblos del sur, o que es el Chispas uno de los brujos o de las perdices que se encuentran en el cruce de caminos para conjurar el orden del mundo. Que, si uno camina por allí entre las montañas, puede encontrárselo y compartir con él un pensamiento del alma.

Animados por los hijos de Juan Chiles que siempre lo ayudan a viajar "caminando aquisito, no lejaso"; insistiendo siempre que "tenemos miles de conocimientos del día y de la noche, del sol y de la luna"; recomendando a "seguir desde la raíz hasta la flor y no solo quedarse en los nudos". Acercándose al sitio mismo para convencerse y creer en la realidad misma. Mirar por dentro y no por fuera. Mirar el alma y el corazón. Y frente al dogmatismo y el copismo, creer en los "seres del más acá (Mamian Guzman 1997, 36).

En la obra, este hombre se presenta como un loco, un vagabundo con gesto asustado y perdido es un ser que poco a poco, al recordar ira haciendo emerger su sabiduría, inicialmente asfixiado por la mecanicidad de las calles del Pasto de hoy. Busca reflejar el lugar que dentro del pensamiento mecanicista se les ha dado a esas otras formas de sabiduría, que, al no corresponder con el modelo de productividad, con lo normativizado, entra en la categorización de la locura. Esta escena es el comienzo de un trance, un viaje hacia el pasado, hacia el lugar de donde las memorias y los sentidos de los territorios viven.



Figura 24. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.

Fuente: Archivo personal.



Figura 25. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022,

Fuente: archivo personal.

### **Escena 2: La Laguna**

Seres con dos rostros aparecen, brujas que en su danza conectan el cielo con la tierra, lugar energético, el eje del mundo, portal que es la laguna. Movimientos sutiles y fuertes que vienen de las montañas y que representan esos seres líquidos que sostienen la vida. En esta escena se danza esa agua, ese humedal, la fluides y la profundidad de un agua que como la serpiente se desliza imperceptible. Esta escena hace alusión al origen mítico de la cocha, en el que dos amantes huyen y por la consumación de su amor su pueblo es inundado y ellos son inmortalizados como cerros que se miran frente a frente pero no se tocan.

La laguna es un nudo donde converge la amazonia, el pacífico y los andes, un punto de gran importancia energética, simbólica y de subsistencia para la comunidad pastusa y nariñense en general, es un territorio ancestral indígena y campesino, que además es una reserva natural que conserva una parte importante de la flora y la fauna del departamento de Nariño.

### **Escena 3. Resquicios de la memoria, la mujer pastusa.**

Una mujer entra despacio al escenario cubierta por un manto, con una falda larga y una blusa de flecos, se sienta en un pequeño banco y se levanta por el espacio mientras repite entre dientes una retahíla de palabras alusivas a la libertad. Por momentos la mujer se levanta sobre un banco y mueve sus brazos como dando un discurso, corre como escondiéndose de un ataque y vuelve a detener, se hace la señal de la cruz y se arrodilla,

se sienta y observa al horizonte con su torso erguido. Es esa mujer que en tiempos de la independencia levanto su voz en contra de la iglesia y que como Manuela Cumbal fue sentenciada a barrer todos los días el atrio de la iglesia por su rebeldía. Es la soledad de las madres que vivieron morir a sus hijos en el diciembre negro, de esas mujeres que aun cuidan solas a sus hijos, matronas que sostienen a una sociedad que se debate entre lo matriarcal y machista.

Ella recuerda el pasado y el futuro, mientras habla y se mueve, imágenes aparecen y desaparecen de manera tenue en diferentes lugares del escenario, escenificando la pobreza, el dolor, la violencia, tanto pasada como presente. En otra esquina el mendigo, solo también bajo una cenital se mese como si fuera movido por los brazos de esa mujer, se estremece y se entrega a esas caricias, ¿Es el mendigo que recuerda a la mujer, o la mujer que atraviesa desde su papel la historia, que representa como un icono todo aquello que se calla entre las paredes? ¿Son los dos habitando sus memorias que, aunque en tiempos diferentes se repiten con rostros y atuendos diferentes?

El mendigo y las otras imágenes se disuelven en la luz, la mujer en su movimiento representa también lo subterráneo, la tierra estremecida y fértil, la campesina que cuida la tierra y la sabedora que cura con las plantas, es la bruja y la niña y la madre, es la fuerza femenina y telúrica del agua y de la tierra en los andes.



Figura 26. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.

Fuente: Archivo personal.



Figura 27. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.

Fuente: Archivo personal.



Figura 28. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.

Fuente: Archivo personal.

#### **Escena 4: El Rugir**

Se recrea la erupción del volcán, el temblor, el rodar de las rocas y la lava, la lluvia de las cenizas y en medio del caos el germinar la tierra, la relación de la destrucción y la fertilidad que lo caracterizan, pues es gracias a todo lo que se expulsa en una erupción que los suelos de estas tierras son fértiles y de gran calidad para el cultivo, garantizando también la pureza de las aguas.

En el territorio de Obonuco, corregimiento ubicado al sur del municipio de Pasto, el volcán, está representado por el diablo, quien baja de la montaña durante las fiestas de pago a bailar. En la obra se buscó hacer bailar esta fuerza telúrica, que se encuentra con la Virgen de las Mercedes, deidad que los pastusos sacan en procesión cuando el volcán se activa y la tierra tiembla.



Figura 29. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022

Fuente: Archivo personal.



Figura 30. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.

Fuente: Archivo personal.

### **Escena 5: La danza del espacio el tiempo y el poder**

Se danza repintando y dibujando libremente la cuadratura espacio - temporal y de poder andino. Se danza en el centro del territorio, en el entrecruce de espacios y poderes, donde

es seguro el encantamiento; en las fiestas, cuando finalizan y recomienzan los tiempos (Mamian Guzmán 1997, 34).

En su origen mágico y religioso, surgen seres que conjuran la creación del mundo, que representan desde la cosmovisión Pastos, el orden de cómo este se organizara, la danza que define donde quedara lo de arriba y lo de abajo, lo caliente y lo frío, lo femenino y lo masculino, el cerro y la laguna. Los tiempos para gobernar que delimitan el mundo andino, desde lo opuesto y lo complementario.

Una danza entre dos seres míticos, mitad humanos y mitad dioses, mitad animales que se dan cita en una encrucijada para organizar el mundo. Pero como lo narra en la memoria de él Chispas y el Guangas en este caso, este orden queda al revés, generando un gran estremecimiento de la tierra. Esta danza de organización del mundo se caracterizará por la manifestación de los opuestos, lo suave y lo fuerte, lo frío y lo caliente, lo claro y lo oscuro, lo femenino y lo masculino, lo de arriba y lo de abajo, el cerro y la laguna, opuestos y complementarios que entraran en comunicación a través del movimiento.

Un día, el Chispas, y el Guangas encantaron al mundo. Por eso el mundo es así, hasta ahora. Antes era plano, no había ni cerros, ni guaicos. El Chispas y el Guangas voltearon el mundo al revés. Pues, viniendo el uno por el camino del Guamués y el otro por el camino de Barbacoas, queriendo ganar (el río del oro, el río Telembí) se encontraron en un lugar, tal vez en los Andes; o, tal vez, en las llanuras de Guachucal (Muellamués y Colimba). Allí se encontraron y se desafiaron, apostaron; cada uno se metió en un canasto y al instante quedaron convertidos en tigres. Como tigres bufaron y lucharon con denuedo y bazaría. No se sabe cuál ganó, pero el compromiso, la apuesta indicaba que gane quien gane se encantaría el mundo. Así fue, el mundo quedó encantado; lo que estaba para afuera quedó para adentro y lo que estaba para adentro quedó para afuera. Hubo confusión (Mamian Guzman 1997, 104).



Figura 31. Fotografía, estreno de la obra *La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder*, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia 2022.

Fuente: Archivo personal.

### **Escena 6: Ciudad, una poética dislocada**

La escena se desvanece y el mendigo se encuentra por un instante solo en el escenario, recostado en el piso como soñando, se sienten voces y sonidos de calle, de autos. El mendigo despierta de su ensoñación, mientras se hace gestos de cubrirse para no ser pisado, de esquivar, como si muchos cuerpos se desplazaran por encima suyo o a su lado. se encuentra de nuevo en la ciudad, y poco a poco van apareciendo personas que transitan. Entre los transeúntes se observan pequeños elementos en los vestuarios y en los rostros de los personajes de aquella danza mística, de aquella fiesta campesina, transitando cotidianos.

Juntos y a la vez desconocidos, realizan el ritual urbano de la supervivencia. Poco a poco ese transitar se va transformando en una coreografía que amalgama junto con la música, dinámicas de movimiento cortadas, afanadas, desconfiadas, que por momentos dejan ver matices de esos otros mundos de los que provienen, provocando interrupciones en sus dinámicas característica. Pues a su memoria llega el saludo al volcán taita galeras, los alimentos, palabras y costumbres que rememoran esas otras memorias que cada transeúnte lleva en sí mismo, el campo, el ritual, muestran pequeños matices en medio de la ciudad.



Figura 32. Fotografía, estreno de la obra La Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, Ganadora de la convocatoria de estímulos Territorios en Movimiento del Ministerio de Cultura Nacional de Colombia -2022.

Fuente: Archivo personal.

### **Obra Callamos, 2023<sup>21</sup>**

Colombia es un país marcado por la violencia, su declaración de independencia lleva en sí misma la degradación de culturas antiguas, pasando por la violencia bipartidista entre 1946 a 1966 al surgimiento de las guerrillas a principios de los años 60, constituyéndose en lo que se ha llamado como una guerra de baja intensidad, que se transforma conforme cambian las estructuras de poder. La guerra se mide por número de muertos, que tienen como trasfondo la inequidad, la pobreza, la subsistencia, el desarraigo entre otras que se han normalizado en el cotidiano de los días a través de la manipulación mediática desde la que los partidos de derecha juegan a la democracia. A través de un circo que tergiversa y construye andamiajes de ideas falsas para perpetuar sus prácticas corruptas a costa de la dignidad y la vida de las mayorías.

Así la guerra banaliza las muertes de los sin nombre, justificando su accionar y volviendo a las víctimas culpables, calificándolos como terroristas. La obra Callamos se crea desde personas que vivimos en la ciudad, que vemos el dolor de los otros en las calles o por televisión, que hemos aprendido a sobrevivir, que nos hemos creído el cuento neoliberal de que la riqueza económica es algo que se puede obtener si se trabaja duro, aludiendo a la supuesta libertad de oportunidades del mercado. Es un intento de

---

<sup>21</sup> Enlace para visualizar de la primera versión de la obra en su prelanzamiento. [https://youtu.be/zSn\\_LxUF--k](https://youtu.be/zSn_LxUF--k)

posicionamiento a través del que investigamos que tanto esa guerra que parece lejana, pero que no lo es, impacta nuestro cuerpo, nuestro pensamiento.

En 2019 y 2020, durante el llamado aislamiento social, decretado a partir de la pandemia por COVID 19 en el mundo, Colombia vivenció una forma del conflicto que escalo del campo a las ciudades, de lo rural a lo popular. Donde no fueron grupos políticos únicamente, sino la llamada gente del común, personas trabajadoras, estudiantes, barras futboleras, grupos sociales, quienes protagonizaron la protesta, quienes expresaron la indignación y la necesidad sentida de un cambio profundo en las estructuras de poder en país. Las calles, los parques, los salones comunales se convirtieron en lugares de protesta, de lucha callejera que dejó muchas personas muertas y desaparecidas, pero también que abrieron paso a la incredulidad frente a los discursos de miedo sembrados durante años por la derecha. Quitando la bandera de la revolución a las guerrillas, para ser asumida por colectividades sociales.

En ese periodo de miedo sembrado a nivel mundial por el COVID, a pesar de ello, muchos marchamos a lo largo y ancho del país, pero también tuvimos que ver a través de las pantallas, que escuchar desde nuestras casas en las calles, el enfrentamiento desigual entre fuerzas armadas y población civil. Movilizando memorias de las formas de la guerra histórica en nuestros cuerpos. En 2023 llega a la presidencia de Colombia el primer progresista, Gustavo Petro, en el mismo año también se entrega el informe de la comisión de la verdad como resultado del proceso de Paz con los actores armados del país.

La obra asume pensarse desde este lugar, desde la pregunta constante por un arte pertinente para la realidad histórica de nuestro país, por la danza contemporánea como lenguaje en un país en conflicto como Colombia, desde el sur y a la vez desde el presente.

Tomando entre sus referentes:

- La película *Los Sueños* de Akira Kurosawa (1990), del director japonés Akira Kurosawa, que versa sobre su cosmovisión y la era nuclear.
- El *Cuerpo Ausente*, obra de la compañía de teatro peruana Yuyachkani, liderada por Miguel Rubio Zapata, la cual narra la historia de un hombre que busca las partes de su cuerpo desmembrado en la guerra entre 1980 y principios del 2000.
- *Cerezos en Flor* (2008), premio al cine alemán, dirigida por Doris Dörrie, en la que una niña enseña, a través de la danza Butho, a un hombre anciano a hablar con sus muertos y despedir a su ser amado.
- Informe Final de la Comisión de la Verdad, Colombia (2022).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Puede encontrarse como: Informe Final de la Comisión para el esclarecimiento de la Verdad, la convivencia y la no repetición, en Colombia. (2022). Hay futuro si hay verdad: <https://www.comisiondelaverdad.co/>

- *Ser y Tiempo* (2003), de Martin Heidegger.
- Jesús Abad Colorado fotógrafo (Medellín, 1967) quien ha recorrido Colombia para documentar el sufrimiento de las víctimas de la guerra a través de su lente. Pero también toma fotografías de sus lugares, sus poéticas y sus contextos culturales, haciendo un seguimiento y mostrando las otras dimensiones de los rostros, para sensibilizar acerca de las vidas humanas que están detrás de las cifras.
- Además de las narrativas trabajadas con Baldomero Beltrán, mi maestro, en las creaciones realizadas con la fundación escénica Tatambud Danza, los procesos a partir de la investigación del territorio desde el Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo y la creación de la obra *Cuerpo Dócil*.

La obra *Callamos*, busca a partir de la exploración poner en escena eso que no se cuenta, ponerle movimiento a las voces de quienes continúan, de quienes ya no están, de esos seres del Sur que sentimos el escalofrío, que han sentido el desarraigo, que han vivido la pérdida, de aquellos que sobreviven en un cotidiano aun en las mínimas garantías, de una cultura rota que se continúa moviendo. La obra puso en escena cinco microhistorias, narraciones que desde el cuerpo buscan contar aquello que no se ve, que se calla, que se carga, que se guarda, lo invisible, lo oculto, generando una poética donde el cuerpo cataliza y transforma el sentir, sin romantizar el dolor, sin esconder la crudeza, sin aprovechar el morbo, pero buscando la piel y haciéndola danzar, pues reconciliar es nombrar.

Porque el conflicto trasciende y está en el plato que no tiene con que ser servido, en el agua que no llega a la casa, en los pies descalzos, en la inseguridad, e inequidades, en el miedo, la guerra nos ha hecho sobrevivientes y nos ha hecho crear lenguajes que nos hacen agarrarnos con uñas y dientes a la vida.

La narrativa se compone de cinco microhistorias, que llevan por nombres: *El Cuerpo*, *El Desarraigo*, *El Dolor*, *La Pérdida* y *El Poder*, las que se entremezclaran por un hilo conductor que se relaciona con el velo. Esto se resume en la pregunta por el ser, por el cuerpo, por la vida misma, por la fragilidad, problematizado desde la perspectiva Heideggeriana en relación al presente, la vida misma como el presente eterno y lo televisivo que hace del dolor un circo. Una problematización de la apariencia, del interés, quienes tienen el poder son quienes cuentan la historia, por eso existen seres sin nombre, NN, sin historia, sin tiempo. Los personajes habitan espacios y traspasan umbrales entre lo que se muestra y lo que se vive, cada uno muestra desde el cuerpo su historia íntima entremezclada con la realidad disruptiva de lo televisivo.

Cada historia deja ver un lado del silencio de la guerra, pero cuenta en si una historia particular, ¿quién cuenta?, ¿que cuenta? y ¿cómo lo cuenta?, son preguntas que se deben responder, aquí una aproximación del cómo, desde la exploración corporal:

En el entrenamiento se buscó trabajar la danza desde la activación de las memorias corporales, integrando las cualidades de movimiento, con las direcciones y niveles en el espacio, con el movimiento articular, capaces de comunicar sensaciones y emociones profundas e intensas. Los nombres de las escenas sirvieron como pretexto para indagar imágenes, movimientos y construir secuencias de movimiento individuales y colectivas. Empezamos a escuchar audios de las narraciones de la comisión de verdad desde las que se inició el proceso de improvisación e investigación del movimiento.

Se entregó a cada integrante del colectivo una imagen y una pequeña provocación sobre su escena, siendo estos los lugares de partida para la creación individual, que a su vez hizo parte de una indagación colectiva que nutrió los coros y las transiciones de cada una de las escenas. Las fotografías se corresponden al trabajo del fotoperiodista Jesús Abad Colorado, un colombiano que centra labor en el conflicto armado y los derechos humanos, llamándose a sí mismo el testigo, quien reconstruye memorias de resistencia, visibiliza el conflicto, reconoce las historias detrás de las cifras. Fotografías en blanco y negro que tienen una dimensión política y poética.

**El cuerpo:** Una persona siente y habita su cuerpo, en una pelea con el mismo siente las memorias arraigadas en cada parte de si, intenta desapegarse, pero no puede huir de él, en su drama lo repudia y lo ama, lo abriga, lo abraza y lo golpea. Esta puede ser la historia de un militar o de alguien mutilado por la guerra. Le llamaremos Juan.



Figura 33.  
Fuente: Jesus Abad Colorado 2016

**El dolor:** El dolor como un estado, una forma de estar, de habitar que no se va, que se soporta, provocado por un evento traumático, emocional y físico, caracteriza a quien lo vive, es alguien que sigue su vida sintiendo dolor, a veces moral a veces físico. Le llamaremos Antonia.



Figura 34.  
Fuente: Jesus Abad Colorado 2016

**El desarraigo:** Es haber perdido el contexto físico, cultural, el haber sido desterrado, el estar en un lugar a donde no se pertenece, el ser un a patria, alguien que no pertenece. Le llamares Dalit



Figura 35.  
Fuente: Jesus Abad Colorado 2016

**La pérdida:** Cuando otro muere, cuando un ser amado se va, una parte de uno muere con él, el ser en pérdida es un ser que se siente incompleto y que debe volver a buscarse y a construirse, es quien vive en el vacío, algo le falta, algo no esta y lo añora, lo busca, lo padece. Le llamaremos Esperanza.



Figura 36.  
Fuente: Jesus Abad Colorado 2016

**La violencia:** Es el atravesar las fronteras del otro de una manera indolente, generando rupturas en el otro de manera traumática. Le llamaremos Yuli.



Figura 37.  
Fuente: Jesus Abad Colorado 2016

La idea es poner una tarea y desde ella, con relación a los laboratorios construir una historia, un ser con muchas capas que en el fondo son la vivencia de la guerra.

**El velo:** Corresponde al umbral, a lo que se calla, a lo que se oculta, que desde los marcos de cuadros tejerán las transiciones de las microhistorias.



Figura 38. Obra *Mas allá del umbral* – Fundación escénica Tatambud Danza.  
Fuente: Archivo personal Baldomero Beltrán.

Como parte de la beca otorgada por el ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes de Colombia, se contó con el apoyo de un asesor, el Maestro Juan Carlos Agudelo, director de la Casa del Silencio, estudiante directo de Marcel Marceau, especializado en teatro físico, quien nos aportó en la investigación y uso de elementos para la escena. Buscando conjugar nuestra experiencia personal del conflicto armado colombiano, con las narrativas de los actores y las actrices directas. Una interpretación de los silencios, de esos lugares de la impotencia, pero también de la indiferencia, de la espera, de las palabras entrecortadas y los gritos silenciados. Fue un trabajo introspectivo, duro y bello. De construir poéticas, de crear imágenes, estados internos, sensaciones, denuncias. De visibilizar lo evidente que se decide ignorar.

En la creación de la obra participaron: Nathaly López quien trabajó el desarraigo, Johnny Gómez quien trabajó el dolor, Ricardo Cortes quien trabajó el poder, Diana Jojoa quien trabajó la pérdida, Alejandra Rivera quien trabajó el cuerpo y la dirección general de la obra, Favio Martínez en el diseño de vestuario, Martín Guzmán en creación y producción musical y Ciro Ángel Paz en la iluminación.

En el proceso cada escena fue desarrollando su intensidad, cargándose de sentidos, de polifonías. De los procesos de improvisación surgieron las transiciones de las cuales algunas se convirtieron también en escenas que encierran múltiples sentidos y posibilidades de lectura potenciadas por el trabajo con los objetos en la escena, donde la tierra principalmente toma diferentes simbologías.

**El cuerpo:** Escena en la que se relatan las contradicciones internas, aquellas que se viven en soledad, después de escuchar los relatos en los que las madres y los padres piden saber sobre sus hijos, las formas como murieron y donde se encuentran sus cuerpos, para posteriormente escuchar los relatos de los paramilitares, quienes narran fríamente los hechos mientras ofrecen disculpas. Exploramos en el cuerpo el clamor frente a cuerpos indiferentes, la necesidad de una respuesta mientras a quienes se pregunta dan la espalda o continúan sin mayor atisbo. En cuanto al cuerpo se exploró también la dimensión profunda, esa que conecta con algo más allá que sostiene, a través de pasos lentos y posiciones en equilibrio se construyeron los contrastes que hacen que la vida continúe. Como una resonancia de la escena de los Zorros, de la película Los Sueños de Akira Kurosawa.

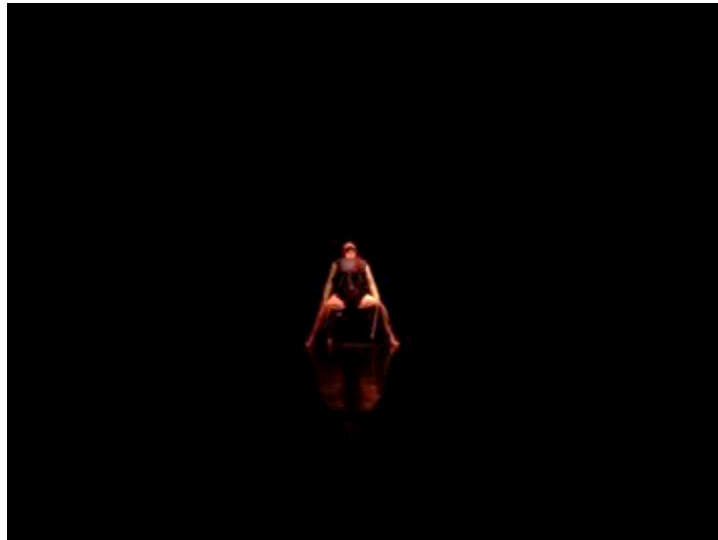


Figura 39. Escena el Cuerpo, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 40. Escena el Cuerpo, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023

**El Dolor:** Esta escena se dividió en tres momentos, por un lado, la búsqueda de los desaparecidos, el apareceré amarillista de las cifras en los periódicos que para alguien se corresponde con alguien que tiene historia, quisa con un ser amado, entre mesclado con atmosferas de calle, de ciudad, de mendicidad, de beligerancia y de lucha. Por otro lado, la vivencia de quien es desaparecido, del falso positivo, de aquel que ha sido mutilado y muerto, en contraste con quien ve su dolor en el espejo, trabajando la noción de reflejo, esa en la que al pasar el umbral tiene la posibilidad de absorberte, como una forma de encontrarse, pero también de perderse.



Figura 41. Escena el Dolor, de la obra *Callamos*.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 42. Escena el Dolor, de la obra *Callamos*.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 43. Escena el Dolor, de la obra *Callamos*.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 44. Escena el Dolor, de la obra *Callamos*.

Fuente: Archivo personal 2023

**El poder:** En esta escena se trabajan las nociones de panóptico de Foucault, de cosificación y mercantilización del cuerpo, tomando resonancias de las imágenes de la obra de la coreógrafa y bailarina alemana Pina Bausch. En un segundo momento se explora el desasosiego de quien observa el conflicto por televisión y la indiferencia de quienes vestidos de militares se alimentan elegantemente haciendo alusión al concepto de Hanna Arendt sobre la banalidad del mal. Se explora la lucha de poderes de quienes a su vez resisten en las trincheras, personales o colectivas.



Figura 45. Escena la Violencia, de la obra *Callamos*.

Fuente: Archivo personal 2023



Figura 46. Escena la Violencia, de la obra *Callamos*.  
Fuente: Archivo personal 2023

**La Pérdida:** En esta escena se recrea una alegoría al campo, al trabajo colectivo de siembra, cosecha y las simbologías que se construyen en torno al trabajo con la tierra, para posteriormente trabajar la pérdida a manera de remembranza, muerte o duelo.



Figura 47. Escena la Pérdida, de la obra *Callamos*.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 48. Escena la Perdida, de la obra *Callamos*.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 49. Escena la Perdida, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 50. Escena la Perdida, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023

El desarraigo: La bailarina relaciona el nacimiento de un bebe del útero de su madre, con la salida violenta del territorio, con el desprendimiento de la tierra, con el exilio.



Figura 51. Escena el Desarraigo, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 52. Escena el Desarraigo, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023



Figura 53. Escena el Desarraigo, de la obra Callamos.  
Fuente: Archivo personal 2023

### Aprendizajes

El proceso que se refiere a la investigación-creación para o desde la danza es un proceso de vida; definitivamente el cuerpo no es un objeto que se entrena, la danza, la vida, el contexto, nos están atravesando, tocando todo el tiempo. En ese sentido, existe una responsabilidad pedagógica sensible consigo mismo y con quienes acompañan los procesos como bailarines, como estudiantes o maestras. Las obras que comparto en el presente documento son emblemáticas para mí. Más allá de la creación misma, han cuestionado mi existencia y la forma de habitar el mundo de una manera profunda, significando retos vitales y sensibles que representan hitos en mi historia personal.

En la Danza del Espacio, el Tiempo y el Poder, dirigí por primera y única vez a Baldomero Beltrán, mi maestro en cuanto a la danza contemporánea, un amigo y cómplice

de vida, referente para la creación y el movimiento. Este proceso internamente significó un esfuerzo importante a nivel personal, vivencia plena de lo que Patricia Cardona llama como la neofilia y la neofobia. De miedo, pero a la vez necesidad de la transformación, que se percibe como una manera autodestructiva de habitarse, mientras la autopoiesis sucede.

Unos meses más tarde, después del estreno de la obra *Baldomero muere* de una manera trágica, poética y un poco absurda para mi sentir. Como uno más de los colombianos, arrastrado por un laúd de tierra junto a su madre, en épocas de invierno. Entre la búsqueda de su cuerpo, con la esperanza arraigada aun en el corazón de encontrarlo escribo el guion de la obra *Callamos*, esas palabras que hablan de la guerra hablan entonces también de la ausencia y del dolor que siento en ese momento, aun en carne viva.

Gano la beca, creo la obra y al terminar en proceso en diciembre de 2023 caigo en una crisis profunda que los médicos denominaron Ansiedad Paroxística Internalizada, vivencia de la salud mental en la que el cuerpo decide detenerse. Una somatización que me lleva a experimentar la pérdida de control de mí, desde el dolor, el amortiguamiento, el mareo, la angustia. Que rompe la visión romántica de la sensación e interroga la construcción de un cuerpo somático, pues me llevan a vivenciar en extremo la sensibilidad hasta un punto en el que todo tiene la posibilidad de afectarme, de dolerme.

Proceso que me exige ir hacia atrás en mí, destapar vivencias, reconciliarme con mi mente, desmitificar experiencias corpóreas, enfrentar fantasmas, reconciliarme con mi propio movimiento. En ese proceso me encuentro con Yovanny Martínez Riaño, docente y bailarín de la ciudad de Bogotá, para reconocer que el *Phármako* tiene tanto de medicina como veneno. Esto, en el sentido en el que el movimiento que me causa dolor representa también la posibilidad de sanación. Con el acompañamiento de Yovanny empiezo este proceso de tesis, como un camino para exorcizar, para pensarme, para verme hacia adentro, en el tiempo, en espiral.

Los diferentes momentos propuestos en cuanto a la investigación y la creación requieren de una exploración constante, permanente y disciplinada. En sí mismos no son una receta mágica para la construcción de poéticas escénicas, sino que por el contrario son el camino que he encontrado para el despertar paciente de la sensibilidad. Al observar mi trabajo retrospectivamente encuentro que las obras son bastante abstractas y la poética es aún bastante tosca, pero se encuentra en el camino de búsqueda de una voz que pueda ser presencia y alquimia.

Sin duda el presente trabajo tiene aún muchos vacíos, lugares desde donde profundizar, preguntas por responder, en él se comparten generalidades de un proceso que encierra en sí mismo diferentes procesos, tanto desde las vidas de quienes participan en ellos como de la experiencia pedagógica, creativa, estética, política y visual que podría profundizarse en posteriores trabajos de investigación.



## Conclusiones

El proceso de investigación y creación que describo se determina por las experiencias vitales de quien lo dirige. La orientación de las búsquedas, las dinámicas en cuanto a la enseñanza – aprendizaje y los procesos creativos se encuentran fuertemente influenciados por el marco epistemológico que engloba su pensamiento, el cual supone un accionar ético, en búsqueda de ser consecuente con una visión de mundo que se presenta como crítico en relación con las perspectivas hegemónicas neoliberales y capitalistas.

Así a lo largo de este trabajo de investigación y a partir de la creación he podido afinar algunas concepciones para volver críticamente sobre mi propio hacer:

Tanto la creación como la enseñanza aprendizaje en la danza requieren de quien lo ejerce, encontrar una manera propia hacerlo, lo cual se nutre de experiencias, metodologías, mecanismos, saberes transmitidos por otras y por otros, que son apropiados, resignificados, transformados o fortalecidos a partir de las necesidades propias y del contexto en que se desarrollan. Es a partir de las relaciones que se entablan con los territorios y las personas que participan de los procesos que el conocimiento se convierte en saber. Un saber que más que un vademécum de pasos a seguir consiste en la práctica permanente para desarrollar la capacidad de escucha, de intuición para poder habitar los espacios en sus diferencias y espíritus particulares.

Puedes estar moviendo tu cuerpo y no estarte escuchando, puedes fortalecer tu musculatura, ejecutar mecanismos virtuosos y quedarte en el plano de la apariencia y de la forma. El Laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo, define y establece unas temáticas específicas desde las cuales trabajar para llegar a la creación, quizá estos contenidos pueden variar, porque, aunque son importantes, pues representan conocimientos técnicos para la ejecución del movimiento y la escena. Lo que sostiene todo el proceso es la intención para generar procesos que aporten a la construcción de espacios para la conexión con el adentro, y desde allí proyectarse a la escena. Así los laboratorios son una expresión de rebeldía con el sistema, que busca por todos los medios sacarte de ti, desconectarte de lo vital, hacerte abandonar o dejar de lado las ritualidades de lo simple. Por esto los recursos se resumen en tocar, escuchar, ver, contemplar, entrar en relación con... Entre otros.

Así la danza, comunica, se moviliza no solo de la intención de danzar, sino de la intención que moviliza la acción, de lo interno que moviliza a quien se mueve y la veracidad con que cada uno se entrega al instante escénico.

La relación consciente con el propio cuerpo es en sí misma emancipadora, cuando integrar la mente, el cuerpo y el espíritu como nociones de lo mismo requieren de un trabajo permanente que aún tiene camino por recorrer, pues requieren superar la perspectiva dualista binaria y mecanicista desde la que los opuestos se superponen en jerarquía y valor. Trabajo tanto individual como colectivo que requiere de transformar didácticas y discursos con los que se aborda el trabajo corporal.

El cuerpo está fuertemente anclado al territorio y las memorias individuales y colectivas, razones que, en palabras de Federici, *necesitamos aprender, redescubrir, reinventar* (2016), o de Launay, Doat y Glon, quienes plantean que el cuerpo, *es el fruto de la historia singular y colectiva de gestos*, (2012) los cuales, si bien no lo determinan de manera absoluta, pues existe la posibilidad de elección, movimiento y transformación, si hacen parte de un corpus imaginario y sensible a tener en cuenta al momento de abordar la formación o la creación escénica. Corpus que requiere de observación y escucha atentas y sensibles para entrar en diálogo con las diversidades que supone cada individuo y colectivo para no reproducir dinámicas históricamente alienantes, blanqueadas y violentas.

Quien danza tiene la posibilidad de pensar y percibir el mundo con y desde el cuerpo. El movimiento activa memorias, en imágenes y sensaciones, su exploración abre formas de habitar el tiempo, transgrede la percepción lineal de los acontecimientos.

La conciencia corpórea desde la danza tiene la posibilidad de aperturar la comprensión desde la que la memoria es una vivencia del tiempo, donde lo pasado no es solo un recuerdo, sino que se encuentra en el plano de la experiencia, del aprendizaje. Sostiene y moviliza lo que se es en el presente, condiciona las relaciones y las formas de habitar y experimentar el mundo. En ese sentido, no son solo individuales o solitarias, aunque se perciben desde las subjetividades, emergen en relación, en un tejido de acciones, de prácticas, en una geografía, con un clima específico, con un ritmo de respiración y una tonalidad de voz, que al reproducirse tiene la potencia de despertar, de movilizar, de transportar, de hacer vibrar ese conocimiento en el cuerpo.

Las memorias individuales y colectivas movilizan los presentes, condicionan las formas en que los estímulos nos tocan y los posibles sentidos y significados que detonan. Al repetirse en el tiempo pueden incluso convertirse en símbolos, que comunican, que

conectan con una perspectiva de la realidad. Pero la memoria, aunque se alimenta de información, de datos, de recuerdos, de archivos, de historia, es una práctica potencialmente política de resistirse al olvido, a la enajenación, a la alienación, que carga de sentido y sostiene una dimensión sensible, espiritual de los hechos, los lugares y los seres.

Las artes escénicas como el teatro, la danza y el performance tienen la posibilidad al ser generadores permanentes de imágenes, de trastocar los regímenes de visión, al ser potenciales dispositivos críticos, que abordan dimensiones políticas, con capacidad de trastocar las cotidianidades de los lugares, conmover y visibilizar aspectos que han sido invisibilizados o normalizados.

Quizá no sea posible definir la función social de la danza y quizá esta, si se encuentra deba escribirse en plural, así como hay sociedades y danzas en plural, la finalidad no es encontrar una definición sino construir un dispositivo, movilizar la búsqueda permanente de lenguajes expresivos, de prácticas pedagógicas que nos lleven a encontrar nuestro propio movimiento, el de cada una, entendiendo propio además como situado, parte de un contexto, en relación e interdependencia.

La emergencia de una poética en, desde y para las artes del movimiento no es algo inmanente, se entrena, se busca, se construye, se detona y se consolida como lenguaje con el tiempo, a partir de la exploración y de la práctica que involucran el despertar consciente de corporalidades.

La danza como lengua requiere de encontrar su identidad, su manera de hacerse, encontrar lo que se tiene para decir, cómo decirlo, pensarse en imágenes, habitar entre la sensación y la forma, pensarse desde afuera para componer, entablar diálogos, verse en lo colectivo, reconocerse, confiar, surfear entre la necesidad de gustar y la de decir. Dejar que aparezca la voz, sacarla de adentro, parirla, en el tránsito jugar, explorar, entrar y salir, ir sintiendo.

El laboratorio de Movimiento Rutas del Cuerpo se convierte en un lugar para que cada persona que participa de él busque, reconozca y/o detone su lenguaje, acción que parte del reconocimiento del propio cuerpo, desde su mecánica, su plasticidad, sus rangos de movimiento, sus tensiones, velocidades y direcciones. En relación con el espacio, el propio cuerpo y otros cuerpos, desde las sensaciones, las atenciones y las memorias.

La danza como lenguaje, traspasa los límites de la competitividad, hace parte de las artes, se ha correspondido con formas de resistencia, de memoria, de transformación, de denuncia, de expiación, de ritual, de goce, de disfrute. La danza como lenguaje tiene

una responsabilidad ética, estética, política y sensible. Que requiere verse permanentemente, el cuestionarse, el estar en contacto sensible con el entorno, al ser cultura, es una de las fuerzas que tiene la capacidad de movilizar imaginarios y cuestionarlos.

La danza como lenguaje es también una práctica pedagógica y sensible, que tiene que ver con el cómo se desarrolla y se acompaña el despertar y la potenciación del lenguaje.

Desde mi investigación y análisis de mi propia práctica, ha aparecido que la creación es una experiencia singular, no homogénea, una manera de provocar a uno mismo y a quienes acompañan en ella formas de muertes y de nacimientos, disrupciones de las que no se sabe con exactitud el principio ni el final. Donde cada persona que se embarca en esta tarea se agarra de los mecanismos con que cuenta para hacer surgir una manera de verdad escénica. Un desvelar de capas que logren hacer del instante, un acontecimiento. En este sentido puede decirse que la creación requiere del proceso, de contar con un cuerpo técnicamente entrenado en relación con la intención creativa, con capacidad de ejecutar, indagar, proponer y dejarse llevar para que la obra aparezca.

A lo largo del texto se han expuesto los momentos que se exploran al interior del Laboratorio Rutas del Cuerpo para la creación, los cuales no pretenden ser un orden o un recetario que reproducir, entre ellos se oscila, son hallazgos de los que aferrarse y soltar y que acompañan una necesidad interna, que incomoda, que moviliza. Que en mi caso se corresponde con el nombrar el contexto, con corresponder al tiempo histórico en el que vivo desde la posibilidad que elegí que es el arte. Hablar de lo sencillo y de lo complejo, de lo que nos hace humanos, del silencio que implica la impotencia de no poder darle solución a los problemas del mundo. De la guerra, la inequidad, el dolor y del poder.

El laboratorio de Movimiento *Rutas del Cuerpo* tiene un estilo, una marca que le caracteriza, la cual se ha ido cimentando en el tiempo y tiene que ver con la preocupación o la búsqueda de generar lenguajes que se encuentren en interrelación sensible, con criterio frente al momento histórico, social, cultural y político en el que se vive, que para el caso de los 14 años a los que se corresponde la presente sistematización se desarrollan desde el Sur de Colombia.

En cuanto al proceso de sistematización encuentro que es un trabajo extenso que podría ser abordado desde diferentes frentes, por ejemplo, hacen falta aquí las voces de las personas que han participado de los procesos, para poder contrastar las intenciones con las formas en que las personas las reciben. Este primer momento se corresponde con

la organización crítica de lo que existe, de lo que muchas cosas al no ser documentadas en su momento apropiadamente, tanto a nivel de escritura como de video o fotografía se han perdido o se encuentran difusas en la memoria. De igual manera existe mucho material como bitácoras, cartografías y video que podrían ser el punto de estudio para futuras investigaciones.

También encuentro que los temas que me movilizan como docente y creadora son temas que atraviesan a varios artistas a lo largo del tiempo, donde, por ejemplo, el Expresionismo Alemán representa un importante referente de ejercicio creativo autodeterminado, de lo que llamo cuerpo primigenio, desde el que segmentos importantes tuvieron el amor y el valor de reinvertirse y reencontrarse después de la barbarie.

Otra línea de investigación que me gustaría seguir desarrollando es la función social de la danza, la construcción de la poética experimentada desde prácticas tradicionales y territoriales de la danza, en tensión con las prácticas académicas, esa tensión entre lo urbano y rural que significa también una vivencia del cuerpo, del gesto contrastante y singular.

Dicen que las vidas son las formas que tiene el universo para experimentarse, sugiriendo, que somos latidos del universo, así, existe en cada ser algo inevitable que está llamado a ser escuchado, a ser seguido, un algo que, a manera de movimiento, de pensamiento, de impulso o de enfermedad, permanece inquieto y nos lleva a la acción. En este sentido la danza, como la escritura, como el llanto, como el abrazo o como el hambre, es una manera que abre múltiples maneras para conocerse, para verse, para experimentarse. Este texto abre una rendija, deja ver una parte de ese impulso de vida, aquí faltan las experiencias de cada persona que ha habitado el laboratorio, de quienes se han dejado provocar, de quienes se han expuesto en la creación y en la acción, de quienes han acompañado el sueño. La danza vivida de esta manera interpela la mecanicidad que exigen la productividad y el consumo. No es jamás un escape, es un riesgo, una liminalidad, una abertura.



## Obras citadas

- Adoum, Jorge Enrique. 2012. "Prohibido Fijar Carteles". En *Poesía ecuatoriana contemporánea: César Dávila Andrade a nuestros días*, editado por Xavier Oquendo Troncoso, 557. Mexico: La Cabra Ediciones/El Ángel Editor.
- Ayca, Elvira Espejo. 2022. *Yanak Uywaña La crianza mutua de las artes*. Estado Plurinacional de Bolivia: PCP - Programa Cultura Política,
- Bardet, Marie. 2018. "Saberes gestuales, Epistemologías, estéticas y políticas de un 'cuerpo danzante'". *Idaes - Universidade Nacional San Martín /CONICET - CIF / Université Paris 8*, 28.
- . 2019. "Hacer mundos con gestos." En *El cultivo de los gestos entre plantas animales y humanos*, editor por André Haudricourt y Marie Bardet. Buenos aires: Cactus.
- Cárcel, Juan A. 2020. "Las edades de la creatividad. Algunas consideraciones sociológicas sobre la originalidad creativa en la modernidad". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 16.
- Cardona, Patricia. 1993. *La percepción del espectador*. Mexico: Centro nacional de investigación.
- . 2022. *Del Bios escénico a la poética del Bailarin Actor*. Ciudad de Mexico : Paso de Gato.
- Corral, José Luis. *Tratado de Sanación en el Arte del Soplo*. Bogotá : Escuela Neijin , 2008.
- Foucault, Michel. 2002- *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Garcés, Marina. 2018. *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Abad Colorado, Jesus. 2016. "Vivir en el Poblado, comunicación con sentido de comunidad". *Vivir en el poblado*, 15 de abril de 2016. <https://vivirenel poblado.com/las-flores-que-ofrece-jesus-abad-colorado/>.
- Mamian Guzmán, Dumer. 1997. *La danza del espacio, el tiempo y el poder en los andes septentrionales*. Cali: Centro de Estudios Andinos de la Universidad del Valle.
- Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible ensayos sobre un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta limon.



## Anexos

### **Anexo 1: Texto elaborado para la intervención de un espacio no convencional por parte de Camilo Rosero, 2019.**

...Este relato comienza con un hombre y una unidad cerebral, él vivía su vida como cualquier otro sin saber que en su cabeza esa unidad iba a transformar su corporalidad de una manera abismal. Esta unidad marcó el inicio de una chispa única y diferente de todas las demás que causó una cascada de cambios en cada mínima célula de su cuerpo afectando principalmente su movimiento. Él no sabía que estaba pasando en el interior de su cabeza y se sentía frustrado, atemorizado, desconcertado y en cierta medida avergonzado, porque dejó su normalidad a un lado para seguir la voluntad de esa unidad.

Al principio él sentía que ya no iba poder ser el mismo, que había perdido su esencia, su capacidad y cae prontamente en depresión. Casi no sale y se limita a comer y dormir, simplemente para sobrevivir y seguir en ese camino que ya no tenía un destino de llegada. Pero entonces poco a poco él se va dando cuenta que puede hacer muchas de las cosas que hacía antes aprovechando la voluntad de la unidad, a través de caminos alternos. Se da cuenta que las actividades que antes eran sencillas son mucho más complejas y requieren de su máxima concentración, pero que eran posibles cuando lograba domar a la serpiente que creó la unidad en su brazo o pierna, por un momento. El no entendía porque tenía que esforzarse más que los demás, pero en cierto punto se da cuenta que no puede hacer nada más, que así son las cosas y que necesita retomar su rumbo para no perder el sentido de su humanidad.

En su sitio oculto de cotidianidad él logra encontrar algo de tranquilidad, pero sabe que no puede quedarse para siempre allí y que su espíritu libre necesita salir de esa zona, él necesita volver a sentir el ruido de la ciudad, la brisa, el calor del sol, la lluvia, los olores de la comida que venden en su calle y los diversos colores de las tiendas que abren cada día desde muy temprano para atender a la masa humana que transita por ahí. Pero tiene miedo, tiene miedo de la unidad, tiene miedo de su anormalidad, de caer, de que todos lo miren, de que se burlen sin conocerlo, de que lo atormenten; y por mucho tiempo piensa en cuando logrará dar ese paso, en cómo lo hará, sabe que la unidad no lo va a dejar tranquilo, pero también se ha dado cuenta que cuando se pone nervioso, ella se

apodera más de su cuerpo y pierde el control de su autonomía, por eso él sabe que tiene que entrenarse para lograr controlarla y dominarla.

Tiempo después, en una mañana fría él se despierta con la determinación y ambición de abalanzarse a la ciudad, al territorio, a esas calles, a su calle y a las personas que por ahí transitan, él está listo tiene mucha emoción y siente que domo por fin a la unida. Se viste, se arregla, baja las escaleras, llega a la puerta y comienza a respirar profundamente, sabe que al otro lado están sus temores, sus inseguridades, pero también sus alegrías, su libertad. Cuenta hasta 4 y abre la puerta!, y es entonces cuando siente la avalancha de sensaciones que lo inundan, que lo embriagan y se siente muy confiado de avanzar, cuando logra volver en si pone un pie en la acera e intenta avanzar enfocado en él y en su libertad pero entonces después de dar un par de pasos se siente extraño, observado, amenazado, siente los ojos, escucha las voces que se dirigen hacia el y comienza a ponerse nervioso, intenta seguir avanzando pero cada vez la unidad pelea por salir, quiere escaparse, quiere tomar el control y él siente que pierde el dominio poco a poco de su cabeza, esta se cae, y niega bruscamente como si quisiera decir no a la imposición, de sus manos, las cuales se abren y cierran bruscamente junto con los dedos como si quisieran agarrarse entre si para detenerse, pronto de sus codos, que bailan al son de una canción dramática y escalofriante y de sus hombros, que parecieran querer salirse de su tronco y liberarse del tormento, hasta que el descontrol y el desorden se apoderan de él completamente e incluso su piernas que son llevadas ya por la unidad asemejando la caminata de un bebe que apenas logra sostener el equilibrio en sus pies tan inmaduros . Finalmente, él se rinde y se desploma en la calle sin más que tristeza, remordimiento, desilusión y fracaso, pensando que esa maldita unidad jamás lo dejara ser el mismo de nuevo...