



Atlas Subjetivo de la Danza

RESUMEN

El Atlas Subjetivo de la Danza es un proyecto investigativo que busca interrelacionar lugares cuya carga semántica traza mapas que son compilados en una relación intrínseca al cuerpo como generador de conocimiento, manifestándose a través de pasajes metafóricos y literales que permiten enlazar las experiencias situadas en el contexto. Esto con el fin de hacer que el territorio forme parte de cada análisis reflexivo que se despliega por medio de vínculos teóricos, históricos y conceptuales puestos en diálogo con la realidad práctica y pedagógica del quehacer de la danza en la ciudad de Medellín, entendida como región que acoge dinámicas interculturales que se imbrican en la construcción del cuerpo político, tanto individual como colectivo de la danza.

Palabras Claves: cuerpo, cartografía, subjetividad, danza, mapa, experimentación, región, atlas.



Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Escénicas
Licenciatura en Educación Básica en Danza

Atlas subjetivo como herramienta para la investigación, creación y sistematización de experiencias desde la perspectiva artística de la danza

Monografía

Laura Marcela Gallego Mejía

Identificación: 1036955482

Dirección electrónica: laura.gallegom@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2020



Atlas subjetivo como herramienta para la investigación, creación y sistematización de experiencias desde la perspectiva artística de la danza

Laura Marcela Gallego Mejía

Docente asesor

Juan Manuel Mosquera Rodríguez

(Magíster en Teatro y Artes Vivas)

Trabajo de grado para obtener el título de **LICENCIADO (A) EN EDUCACIÓN BÁSICA EN DANZA**

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2020





Dedicatoria

A mi madre, mi inspiración...

...ella, quien lo ha dado todo en cada paso.



Agradecimientos

A cada camino que me llevó al arte y a los maestros de danza que me formaron antes de llegar a la Licenciatura, en los que incluyo directores, profesores y compañeros, ellos crearon conexiones fundamentales para mi aprendizaje y experiencia.

A la Universidad de Antioquia, la Alma Máter, por formarme y brindar los pilares fundamentales profesionales que perdurarán en el tiempo y así mismo a cada maestro de la Facultad de Artes que orientó mi proceso académico. Especialmente a mis asesores de proyecto de grado Juliana Congote por inculcar el acto investigativo y Juan Manuel Mosquera por su incansable guía y acercamiento a la naturaleza de este trabajo.

A cada lugar de la docencia que me permitió reflejarme y aprender desde diversas perspectivas y así mismo, a cada alma de la danza con la que he tenido la oportunidad de crear espacios desde el cuerpo en movimiento.

A los amigos de la danza-vida que me acompañaron y dieron luces durante este proceso de formación humana y profesional.

A Cristian Aguirre Baena, por creer en este proyecto y por darle las últimas y enriquecedoras puntadas a este tejido escritural.

A Martha Liliana Zapata, por crear las bellas ilustraciones y aportar desde su mirada creativa a este atlas.

Para finalizar, todo el amor y gratitud a mi familia que siempre ha creído en mi naturaleza y me ha brindado el apoyo en cada paso, mi padre y mi hermano, especialmente a mi madre, que siempre me brinda los mejores escenarios para mi crecimiento como artista y ser humano.



Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN	
MARCO DE REFERENCIA	14
Antecedentes	14
Justificación	19
Pregunta de investigación	23
Objetivos	23
CONTEXTO	24
DESARROLLO METODOLÓGICO	26
Tipo de investigación	26
Enfoque	28
Técnicas	30
ATLAS SUBJETIVO	31
Anamnesis	31
Mapa en el Cuerpo	35
Cabeza	37
Columna	63
<i>Frecuencia Acumulada</i>	66
CONTINUUM	73
Región umbilical	74
Hiperacusia al Cuerpo	89
Corpus Fluxus	98
CONCLUSIONES	102
Referencias	105

CARTOGRAFÍA

Figura 1	Cartografías subjetivas	14
Figura 2	Mapa del desplazado	15
Figura 3	¿Qué es México? Dulce	16
Figura 4	Signos cardinales	17
Figura 5	Gesto escritural de Nathaly Rubio	18
Figura 6	Mapa georreferencial Danza en Medellín	20
Figura 7	Mapa mental	23
Figura 8	Mapa contextual	25
Figura 9	Mapa Anamnesis	31
Figura 10	Anamnesis en el cuerpo	32
Figura 11	Rizoma	34
Figura 12	Mapa cicatriz	35
Figura 13	Ojo académico	51
Figura 14	Coreografía neurosensorial	54
Figura 15	Serie Neurosensorial I: Ondas auditivas	55
Figura 16	Células ciliadas	55
Figura 17	Serie neurosensorial II	57
Figura 18	Serie neurosensorial III	60
Figura 19	Serie neurosensorial IV	62
Figura 20	Mi columna	63
Figura 21	Frecuencias	66
Figura 22	Cuerpo paisaje	69
Figura 23	Arrullo	70
Figura 24	Columna, autopista	71
Figura 25	Cuerpos presentes, ventana a la ciudad	72
Figura 26	Baile decembrino	73
Figura 27	Serie: hila deshila I	75
Figura 28	Serie: hila deshila II	75
Figura 29	Serie: hila deshila IV	76
Figura 30	Serie: hila deshila III	76
Figura 31	Serie: hila deshila V	77
Figura 32	Serie: hila deshila VI	77
Figura 33	Grietas	78
Figura 34	La marcha	81
Figura 35	Dril en el cuerpo	84
Figura 36	Mapa del dril	84
Figura 37	Cuerpos	87
Figura 38	Mapas en las clases	87
Figura 39	Escuchar bajo el agua	90
Figura 40	Radiografía de rodilla	92
Figura 41	Corpus fluxus	98
Figura 42	Mapas y cuerpo	101

INTRODUCCIÓN

¿Qué puede hacer un cuerpo?, ¿qué pueden hacer el movimiento y el cuerpo?, ¿qué pueden hacer el arte, el movimiento y el cuerpo?, ¿qué puede hacer la danza? ¿Y si en lugar del verbo hacer situamos los verbos ser, mover o escuchar y alteramos las preguntas? Podríamos jugar con las palabras, situarlas allí, acá, cerca, lejos, juntas o separadas y generarle otro sentido u otro escenario a cada pregunta. Del mismo modo, puede hacerse también con el cuerpo: desarmarlo, descifrarlo, examinar cada órgano y conectarlo con otro de manera aparentemente impensable; ponerlo en relación con otros cuerpos o separarlo de ellos. Bien puede ser el cuerpo de un individuo o un gran cuerpo compuesto de muchos cuerpos, un colectivo.

Un órgano, como un mapa que define un lugar específico en el cuerpo; la cartografía como el acto de enlazarlos y de escribirlos y el atlas como quien entreteje todos los mapas u órganos del cuerpo y permite estudiarlo. Aquí hay una relación geográfica intrínseca que invita a observarlo como un territorio de funcionalidad sistémica, tanto en su totalidad como en la especificidad de cada una de sus regiones (cabeza, tronco y extremidades). Así que, el atlas que es mi cuerpo, creará una doble relación entre anatomía y geografía que, por su similitud funcional, describirá lugares puntuales que ha experimentado y los ubicará en cada una de estas regiones. Es decir que los mapas que mi cuerpo transita serán devueltos a él mismo en un primer acercamiento conceptual que llamaremos *mapa en el cuerpo*, en relación con la memoria, la imaginación y la historia. Entonces, a esta descripción desde una mirada experiencial, puesta a la vez en relación con el contexto y el medio del que aprendemos, nos educamos y experimentamos, es lo que nombramos como *Atlas Subjetivo*.

Para complementar la noción de atlas, nos ubicamos en la definición desde la perspectiva artística apoyándonos en el concepto que desarrolla Warburg (1905) en su obra *Atlas Mnemosyne*, en el cual “idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes (Tartás & Gurudi, 2013, pág. 226), plantea un método de investigación sobre la memoria y las imágenes, creando una cartografía personal que permite ser leída e interpretada multidireccionalmente. Proceso abierto que “no es en absoluto un resumen gráfico de su pensamiento, sino pura esencia del mismo. El atlas propone una máquina de activación de ideas y relaciones” (Tartás & Gurudi, 2013, pág. 231). La idea de atlas que plantea Warburg es generar conocimiento nómada y desterritorializado cuya red de relaciones nunca es definitiva, de esta manera se crean vías indeterminadas, adireccionales e interminables.

Siendo así, lector o lectora, este atlas lo encontraremos incompleto por dos razones: los tiempos académicos y la insaciable y seductora sed de nombrar propia y abiertamente este proyecto como nunca acabado; precisamente este texto no podría terminar a su entrega, es solo una parte de lo que puede llegar a expandirse este atlas, no solo por la magnitud escritural, sino como continuidad en cumplimiento de los deseos de mi vida artística y en relación con cada uno de los lugares que se continuarán cartografiando después de este ciclo académico.

Sin embargo, en la linealidad de este escrito, se cartografía y se relacionan entre sí las regiones más prominentes y complejas que atienden a las necesidades metafóricas propias de cada experiencia sensible traída a este escrito. A su vez, dentro de cada región, se generarán algunas conexiones entre órganos que robustecen la descripción de cada lugar.

Encontraremos el ejercicio académico situado en la cabeza, como el lugar de mi formación profesional. Aquí se desprenderá un análisis que permite acercarnos un poco a las dinámicas de funcionamiento del gremio de la danza en Medellín, a la visibilización de la danza como arte y como profesión en la región, además de la relación de las prácticas corporales del territorio con la historia de la danza. Desde estas nociones, me sitúo en el mapa de actores de la danza, como un *zoom* a uno de aquellos sujetos que se mueven y generan tejido danzario y neuronal en la región.

Después de todo este recorrido –un tanto denso en su componente conceptual– el encéfalo continuará su trasegar por la médula espinal, ubicándonos directamente en la columna. En esta sección del atlas, abro una invitación para que se sumerjan en esta escritura un tanto literaria, pues es un breve pasaje para hablar de una columna múltiplemente interconectada con los cuerpos nómadas de la danza y con cuerpos de tránsitos en la cotidianidad. Describiendo aquellos espacios en los que circulamos de un lugar a otro, y que son los puntos de conexión en nuestro papel de docentes, bailarines, estudiantes y demás roles que movemos desde nuestro interior en cada tránsito, habitando espacios aparentemente carentes de identidad. Así que, *columna* adquiere un aire de reposo en el que podremos “paisajear” un poco antes de llegar al capítulo más visceral del atlas, la región umbilical.

En esta zona, se ubica la conexión con el vientre de la madre como fuente de alimento; la fuerza de la conexión umbilical (alimento, succión y nutrición) se traslada al territorio en contexto, que en este caso es una zona cuyas características hace nexos con un nicho que ha transversalizado y fracturado la historia de toda una nación: la guerra. Se encuentra un enlace con una experiencia en el campo de la docencia y ciertas estructuras exquisitamente coreográficas que desbordan las fuerzas colectivas y el poderío que genera la energía de las

masas; este enlace permite ampliar el campo de la experiencia artística, incluso repensar la labor del arte en un contexto, situando el conocimiento académico en la realidad social.

Aquí confluyen interrogantes para potenciar el ejercicio pedagógico y práctico de la danza que solo son dados porque cada espacio que interpelamos con el hacer, es un escenario para el aprendizaje, ejerciendo a la vez una mirada crítica sobre nuestras acciones y sobre las dinámicas del contexto. Esta región umbilical se prolifera simultáneamente en conexiones a otras zonas del cuerpo: los hombros, las caderas, los pies, los brazos; conjugando trazos cartográficos en necesidades creativas, tocando fibras específicas que hacen querer devolver al mundo o de extender este cuerpo con toda la intensidad que atraviesa la experiencia del aprendizaje.

En el plano conceptual, se logró identificar una suerte de desprendimiento de capas o de acogimiento a la imagen de un embudo; comenzamos por la estructura más general, hasta filtrar un punto en específico, que como lo hemos mencionado, es mi experiencia dancística y pedagógica. Cada capa inmediatamente anterior revela y traduce ese código que hace mi organismo expansible, sobrepasando sus límites físicos, como prolongación de las dimensiones históricas del ser humano y en el cuerpo específico de la danza. Y para desatar todo este tejido conceptual, se entablan diálogos con los discursos que traen consigo cada uno de los autores convocados e interrelacionados aquí a través de sus conceptos. Pues estas pesquisas, se hilan detonando pensamiento y análisis a través del desprendimiento de cada capa o nivel.

Cabe señalar cómo todo este hilo investigativo ha interpelado mi subjetividad. El recorrido por el embudo desemboca en mi cuerpo respondiendo a múltiples interrogantes que han surgido a lo largo de la experiencia académica, pedagógica e interpretativa, principalmente,

reafirmando que tanto la vida artística y la vida como ser humano caben en el mismo plano, que la distinción entre ambas perspectivas se diluye, abriéndole paso al arte, como quien nos incita a dudar de toda realidad y racionalidad impuesta, hurgando cada situación o experiencia con la posibilidad de descifrar lo que nos afecta y lo que nos inquieta, y a la vez mediar entre dos umbrales que transversalizan cada acto creativo, pedagógico y humano: la razón y la emoción.

Pensar el cuerpo como atlas, en primera instancia, desborda algunas configuraciones predisuestas e instaladas en él antes de mi consciencia. Desplegarlo en el acto creativo de escribir delata múltiples interrogantes que me desestabilizan como sujeto; en palabras precisas, el proceso escritural devela lo que ignoro e incluso hace que lo conocido parezca incierto.

Mapas y cartografía

Para finalizar, es necesario precisar que la escritura cartográfica responde a la construcción de este atlas, a través de imágenes, fotografías e ilustraciones que apoyan visualmente los enlaces analógicos y metafóricos que surgen en cada mapa descrito. De esta manera, podemos vivenciar la escritura a través de la palabra y de la imagen y para ello, es importante mencionar la influencia de los referentes artísticos y conceptuales que entrelazan con su riqueza creativa el despliegue imaginativo de esta monografía en su componente cartográfico.

A lo largo de este escrito, encontraremos ciertos pasajes –principalmente en *continuum*– a los que llamaremos nubes, frases breves con un tono específico que principalmente hacen las veces de enlaces directos que nos instan a regresar a otras zonas del atlas, para recordar e insistir en un hallazgo o simplemente describir una imagen generadora.



De esta manera, se insiste en la escritura cartográfica de esta monografía en constante descripción y conexión de mapas y como forma de enlazar, fortalecer y construir conocimiento.

MARCO DE REFERENCIA

Antecedentes

Para la escritura y construcción de este atlas subjetivo, se tuvo en cuenta cada uno de los elementos que le dan el carácter conceptual, gráfico, literario y creativo a este texto. Podemos pensar en las capas que hemos mencionado con anterioridad, y que son transversalizadas por una diversidad de perspectivas que tejen el acto investigativo en este texto. Es necesario resaltar que lo que confluye para la sistematización del contenido está nutrido por pesquisas interdisciplinarias, desde un marco político hasta una producción literaria desde las artes.

Los *Lineamientos para la Consolidación de una política pública de la danza como bien social y cultural de la ciudad de Medellín* (2019), generados a partir de una iniciativa de investigación, son piedra angular en la consolidación de este trabajo y su objetivo principal es generar posibles miradas políticas para el sector de la danza en Medellín, después de haber realizado un estado del arte.

Figura 1

Cartografías subjetivas



Nota. Cartografías realizadas en el marco de la investigación para los Lineamientos para la Consolidación de una política pública de la danza como bien social y cultural de la ciudad de Medellín, como método comunicacional y de diagnóstico informativo. Tomada de (Laboratorio de investigación en danza UdeA, 2019)

Como texto orientador, estos lineamientos resaltan la necesidad de promover el fortalecimiento del sector, por ende, propiciar la participación de agentes de la danza en

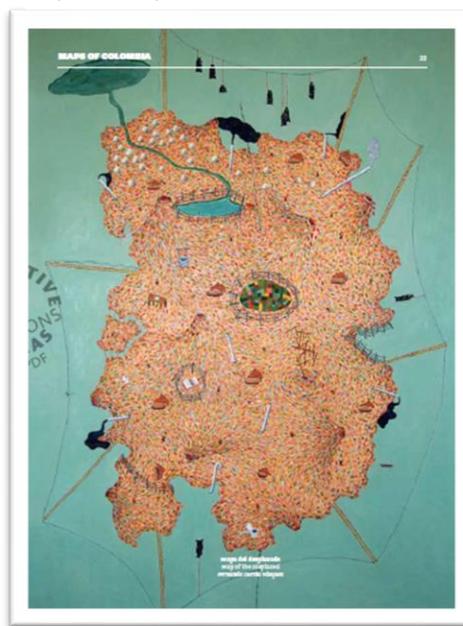
espacios idóneos para la construcción e intercambio de conocimiento, partiendo de diversas perspectivas del hacer en la Danza. Las autoras se enfocaron en los agentes de la danza y en el análisis de su funcionamiento frente a las dinámicas del sector. Así mismo, realizaron una caracterización y un análisis para la identificación de falencias, necesidades y posibles formas de potenciar el gremio, a partir de las voces de los artistas de la danza.

A la luz de lo anterior, podemos aseverar que estos lineamientos son inherentes al presente trabajo, teniendo en cuenta las voces que allí confluyen, desde las investigadoras hasta los participantes; cada uno de ellos consolida el gran mapa del sector, es decir su componente político. De otro lado, mi participación en calidad de estudiante me permitió adquirir herramientas experienciales como la sistematización de bases de datos y los “café encuentro”.

Desde lo cartográfico, surge un primer acercamiento a las creaciones de mapas, cartografías y atlas subjetivos en el plano geográfico y consecuentemente desde el plano artístico. Por esta razón, los documentos, *Atlas subjetivo de Colombia* y el *Atlas Subjetivo de México* amplían esta perspectiva de la construcción identitaria de una cultura a través de la subjetividad. Dichas propuestas, ponen de manifiesto la posibilidad de hacer un trazo claro en medio de la subjetividad y la objetividad, pues todas las caracterizaciones están mediadas por la influencia de las prácticas culturales.

Figura 2

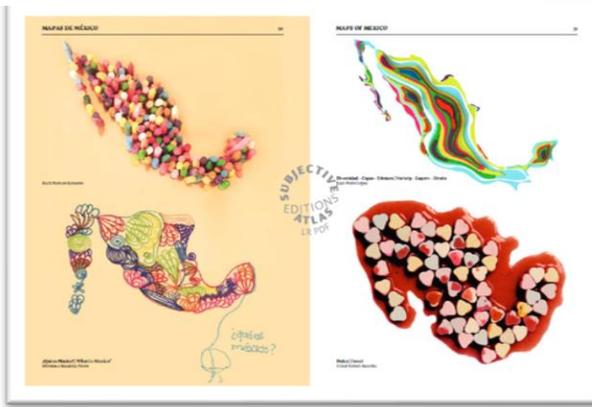
Mapa del desplazado



Nota. Adaptado del *Atlas Subjetivo de Colombia*. Herrera, Driesse & de Vet (2015)

Figura 3

¿Qué es México? | Dulce



Nota: Adaptado de *Atlas Subjetivo de México* (Driesse & de Vet, 2011)

tejidos sociales.

Después de indagar sobre estas nociones, se dedica un pasaje a la cartografía artística, buscando posibilidades que hablan de la investigación en artes desde la perspectiva cartográfica como forma de construcción de conocimiento, además de la sistematización de experiencias. En la investigación hecha por Verónica Perales de la universidad de Murcia (España), *Cartografías desde la perspectiva artística*, se desarrolla una unidad teórica y didáctica que plantea al artista la posibilidad de enlazar su propia trayectoria por medio del análisis y de la reflexión crítica de los conocimientos adquiridos, en aras de activar una consciencia propia acerca de su formación y desarrollo profesional.

Para profundizar en el concepto de la cartografía situada en experiencias creativas subjetivas, se tuvieron en cuenta dos investigaciones que hilan e inspiran la propuesta de este proyecto:

Posada (2009) –médica y artista visual– en su proyecto *Signos Cardinales* hace una reconstrucción oral y gráfica cuyos protagonistas son personas desplazadas. La exposición abrió espacios alternativos para la conversación y el diálogo frente a un asunto de

De esta manera se comprende el mapa como una representación imparcial e incompleta de la realidad, por esta razón, estos atlas son realizados desde los mismos habitantes como testigos y creadores natos de la realidad en sus contextos y que son capturados por artistas de diversas áreas que han estado en contacto con la esencia de la vida misma y que enlazan internamente los

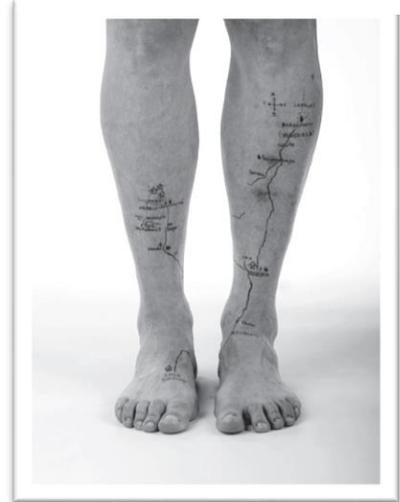
responsabilidad social. La artista realiza una instalación en la que, el cuerpo de quienes contaron las historias y el terreno de la representación de la experiencia se convierte en lienzo. Allí se transcriben los mapas con los recorridos trazados por los personajes, llevando el mapa al cuerpo una vez realizado el tránsito por su memoria. Su mirada artística y médica conmemora la vida de quienes han sido caminantes forzados.

Posada aporta desde dos perspectivas a esta investigación: en primer lugar, encontramos el laboratorio cartográfico del atlas del cuerpo como receptor vivo, inscribiendo la piel como metáfora física y sensorial de las experiencias, en segundo lugar, el cuerpo y la subjetividad construida en el contexto como parte de estas historias.

En la propuesta para *Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes vivas: Lo mejor es que nos olvidemos, la penúltima venganza*, Rubio (2013) despliega una escritura literaria para reconstruir su propia historia, desplegando una investigación detectivesca para encontrar a su verdadera madre. Durante este proceso, Rubio sigue el hilo de cada una de las pesquisas que va a encontrando –tramo por tramo–, hasta descubrir toda la realidad acerca de su familia, que trasciende umbrales sociales tejidos por “hilos de sangre”. Lo interesante de este escrito yace en las hiladas que construye metafóricamente para describir cada una de las sensaciones que su cuerpo sostiene por cada fuerte fragmentación de su historia. Estas sensaciones sobrepasan el recuerdo y su historia se instala a modo de enfermedad, manifestando el silencio y el enmudecimiento de toda su familia.

Figura 4

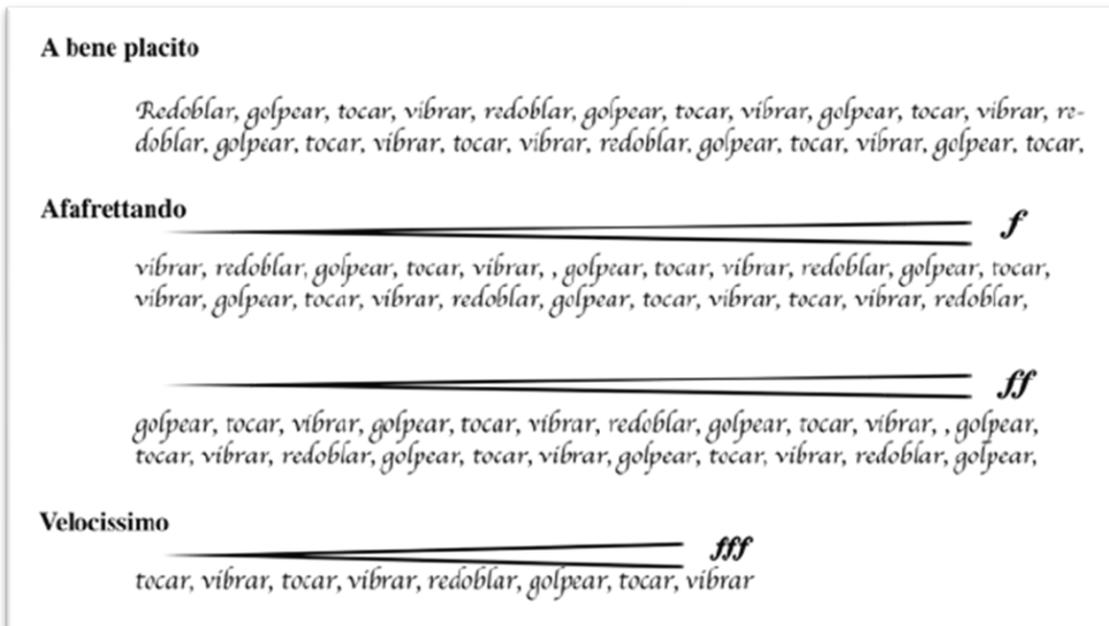
Signos cardinales



Nota. Tomado de *Signos Cardinales*
(Posada, 2014)

Figura 5

Gesto escritural de Nathaly Rubio



Nota: A través de verbos en infinitivo y recursos propios de la terminología musical, Rubio (2013) describe sensaciones que se tornan gestos escriturales. Tomado de *Lo mejor es que nos olvidemos*

El trabajo de Rubio es sin duda un buen referente para este trabajo, por el alcance que logra desde todo seguimiento de su subjetividad y que se expande más allá de lo que ella puede imaginar, demostrando que el individuo es un pliegue más de la existencia humana.

Cada uno de estos puntos, son enlaces que al tiempo que sustentan, inspiran, resultan ser diversos en una suerte de interdisciplinariedad, entre danza, teatro, artes plásticas, danza y geografía que le da riqueza de perspectiva, a los trazos que coinciden en este cuerpo escritural.

Justificación

El interés por desarrollar esta propuesta monográfica como un Atlas surge de una necesidad de sistematizar experiencias, más allá de una recolección de vivencias personales, para hacer que el territorio forme parte de cada análisis reflexivo que se despliega a través de la palabra y de la imagen –visual y metafórica– de esta escritura. Se busca que el cuerpo sea un enlace directo con la experiencia, es decir, extenderlo como generador de conocimiento en su capacidad de ser afectado por la realidad y a su vez afectarla. La idea de atlas se refiere al mapeo de cada uno de los lugares que transversalizan este acto investigativo, de nombrar los lugares comunes cuya carga semántica consiste en mapas que son compilados con una relación intrínseca al cuerpo y a sus propias regiones anatómicas.

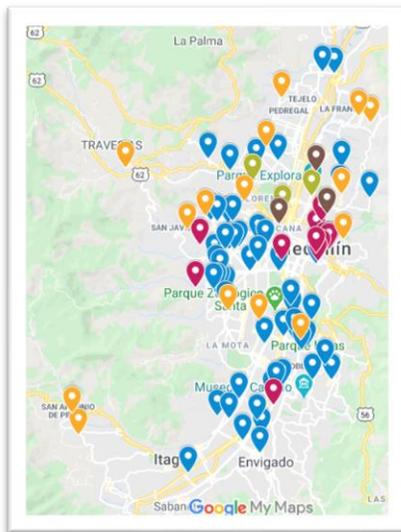
Atlas, territorio y cuerpo en su momento serán descifrados en diferentes dimensiones y enlazados con conceptos que tejerán la vida del hacer artístico de la danza en la ciudad de Medellín. Este ejercicio de investigación procura develar diversas capas a modo de ampliación y reducción escalar, enlazando alternadamente lógicas que atraviesan el marco social de la vida, el conocimiento humano, los rasgos identitarios del cuerpo de la danza en la región y, a su vez, desde una escala amplia se encuentra mi cuerpo experiencial como artista-estudiante, transversalizando y siendo sujeta por estas lógicas como ser en construcción de subjetividad.

Al haber sido parte del proceso investigativo Laboratorio de Investigación en Danza, que se constituyó como una red exquisita y fluida de experiencias interdisciplinares entrelazadas de las investigadoras, se abre una especie de apetito por darle continuidad a la experiencia participativa, realizando una sustracción de los propósitos de dos de las actividades

en las que participé: la consolidación de un directorio del gremio de la danza de la ciudad y la participación activa en los encuentros generados para la conversación con los agentes de la danza. Ambas actividades tenían como propósito descubrir rasgos propios del gremio, identificando y reconociendo lo que genera la identidad colectiva de la danza en la ciudad, que resulta ser diversa en sus modos de funcionamiento.

Figura 6

Mapa georreferencial Danza en Medellín



Nota: Tomado de Lineamientos para la Consolidación de una política pública de la danza como bien social y cultural de la ciudad de Medellín (Laboratorio de investigación en danza UdeA, 2019)

detonan abundantes insumos que me sitúan como ser activo y participante en el gremio, desencadenando simultáneamente acciones concretas desde el arte danzario en el contexto en el que se desenvuelven mis prácticas artísticas y pedagógicas. Desde esta perspectiva, lo que requiere este acto investigativo es generar una conciencia de la práctica, tomando la distancia necesaria para observar el propio hacer.

Mi participación en el Laboratorio de Investigación genera una especie de campo de resonancia en el que cada día de encuentro detonaba diversas inquietudes que me situaban fluidamente en las temáticas abordadas frente a la identificación del gremio de la danza, especialmente por el desarrollo de mi experiencia nómada académica y pedagógica entre Medellín y Rionegro. Así es que se amplía la escala hacia mi perspectiva como estudiante de danza, bailarina, profesora y como parte de este circuito de subjetividades que se mueven coreográficamente por la región.

Al cartografiar los tránsitos que se enlazaron una red experiencial hasta mi participación en el laboratorio, se me

Se requiere hacer un análisis desde la perspectiva académica, enlazando el conocimiento teórico, conceptual y práctico adquirido a lo largo de la carrera, situándolo en el contexto y generando diálogos con las dinámicas laborales (pedagógicas) y las prácticas corporales. De esta manera, se crean mapas que serán ubicados en mi cuerpo como lugar de enunciación, como territorio que puede ser escrito, modificado, organizado y desarmado. Esto me permite ser cartógrafa de mi cuerpo, dejando también que él mismo me escriba, me modifique y me desarme, creando enlaces que sujetan mi tejido experiencial en el contexto, en la sociedad, en la familia, en lo académico y en todo rol que construye mi subjetividad.

Como manifestación literal y metafórica, el cuerpo hecho atlas será cartografiado desde diversas dimensiones en descripción de lugares, espacios y territorios. El cuerpo como individuo, el cuerpo colectivo, el cuerpo como sistema de órganos que dicta unas formas de funcionamiento que le dan el carácter identitario a cada elemento de estudio, construye un lenguaje poético y reflexivo. Todo esto en función de desarrollar una mirada que le confiera un carácter político a cada uno de mis principios creativos, pedagógicos, artísticos y reflejarlos en el mapa georreferencial que caracteriza el gremio de la danza.

Estas miradas acaecen en una investigación con un inherente componente creativo, en el que las imágenes que se encontrarán a lo largo del desarrollo del texto, son una expresión plástica y visual que se enlaza con el componente textual, permitiendo relacionar metáforas y analogías que generan diálogo y reflexión, hasta lograr un tejido contextual cimentado conceptualmente por autores y referentes artísticos que le dan consistencia teórica a este cuerpo danzario, en un intento por descifrar el lugar del hacer artístico en la sociedad.

En ese sentido, se procura que el desarrollo metodológico de esta monografía me sitúe como artista e investigadora, más allá de la perspectiva autocontemplativa, pues se insiste en una consciencia de la práctica artística y pedagógica para darle continuidad a las permanentes

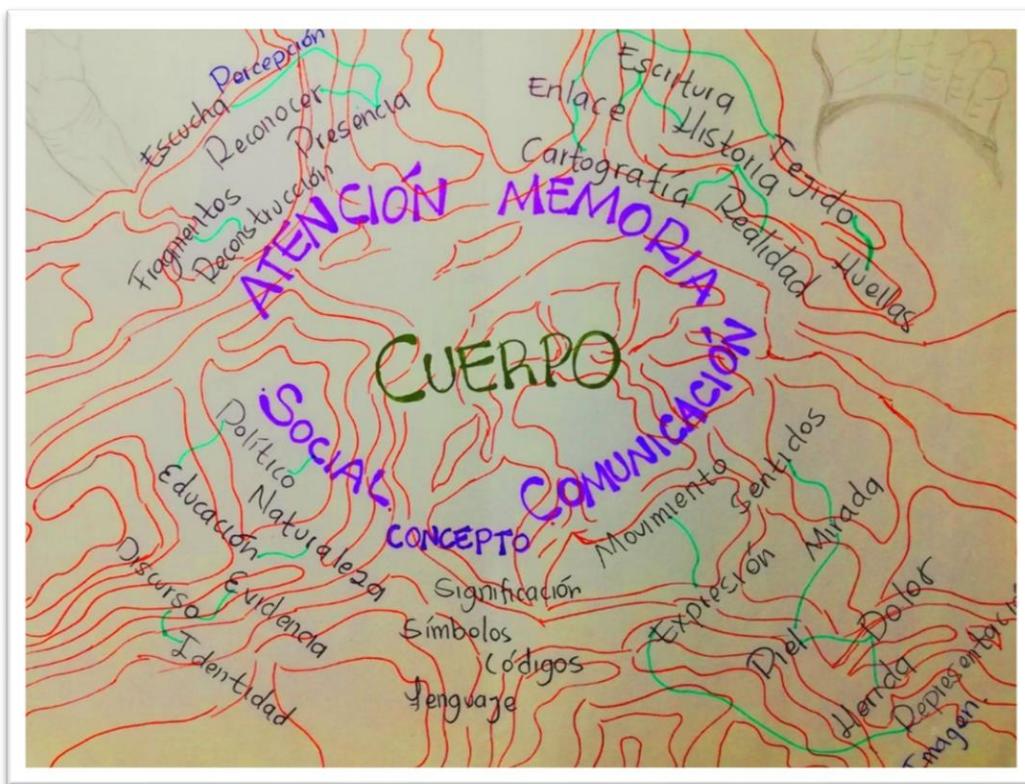
inquietudes que buscan encontrar un equilibrio entre la teoría y la práctica artística. Sánchez (2013) señala que “Las teorías son necesarias para abordar la práctica, porque sin teoría no hay comprensión de la realidad; pero la teoría no es más que una especie de mapa, una guía, no una clausura de la realidad” (Sánchez, pág. 41). A través de este mapa teórico que se desarrollará conceptualmente es que la experiencia práctica traída a este texto se encausa como fuente primordial de construcción del saber artístico y paralelo a ello, la indagación sobre la construcción de subjetividades, observando también “cómo la historia deja de ser una historia monumental para convertirse en una historia de usos y contextos”. (Sánchez, 2013, pág. 41)

Precisamente, se busca desplegar un escenario teórico, conceptual y lo que todo ello implica en la práctica y que requiere un cuerpo propio para el arte danzario y para la vida misma. Un cuerpo atento y dispuesto a experimentar los ecosistemas que tiene la oportunidad de percibir, observar y escuchar en una constante crítica de todo lo que le interpela y a la vez él interfiere y que, además lo enlaza en la vida cotidiana y en la vida danzada. Con la premisa de que “el cuerpo debe ser entrenado para ser afectado por la realidad y, a la vez, transforma, en su capacidad de ser afectado, a la realidad”. (Sánchez, 2013, pág. 42)

Finalmente, es necesario mencionar que la propuesta la detona mis experiencias subjetivas, pero la noción de atlas que se desarrollará permitirá que el individuo pueda verse reflejado en dimensiones que desbordan grandes escalas históricas y que determinan sus formas de estar en contacto con el conocimiento. Y es precisamente donde el arte danzario abre paso para crear enlaces directos al conocimiento desde el cuerpo en movimiento, permitiendo hurgarlo, experimentarlo, transformarlo, proliferarlo y abarcando lo que nos atañe colectivamente como artistas en el contexto.

Figura 7

Mapa mental



Nota. Este diagrama corresponde a un ejercicio realizado en la asignatura Seminario de Investigación, donde se resaltan conceptos a través de recursos semánticos (hiperonimia e hiponimia).

Pregunta de investigación

- ¿Cómo se evidencia la construcción identitaria de la danza en Medellín, a través de pesquisas cartográficas, en la consolidación de un atlas subjetivo?

Objetivos

Objetivo General

Crear un atlas subjetivo analítico, cuyos ejercicios cartográficos den cuenta de la construcción del cuerpo político, tanto individual como colectivo de la danza en Medellín.

Objetivos específicos

- Articular las bases teóricas, conceptuales e históricas propias de las cartografías subjetivas para un análisis de las dinámicas de la danza en la región, a partir de un diálogo entre la realidad artística y las experiencias del sujeto investigador.
- Integrar la cartografía en procesos investigativos como herramienta de comprensión teórica, histórica y de creación dancística en la región.
- Consolidar un atlas subjetivo analítico que desprenda dimensiones históricas, generales y específicas desde la experiencia del hacer de la danza en sus múltiples facetas.

CONTEXTO

Para el desarrollo de este trabajo, nos ubicaremos especialmente en la ciudad de Medellín, Colombia; sin embargo, en algunos apartados se menciona esta metrópolis como punto de confluencia y de extensión social e intercultural.

Medellín, como ciudad cosmopolita, ha sido construida culturalmente entrecruzando sus raíces con información externa que ha hecho que las visiones identitarias sean observadas de una manera multicultural e interdisciplinar. Por lo tanto, es esencial comprender que esta premisa contextual abre paso a una gama de posibilidades que a su vez esparcen sus dinámicas al arte y, puntualmente, a la danza en la ciudad.

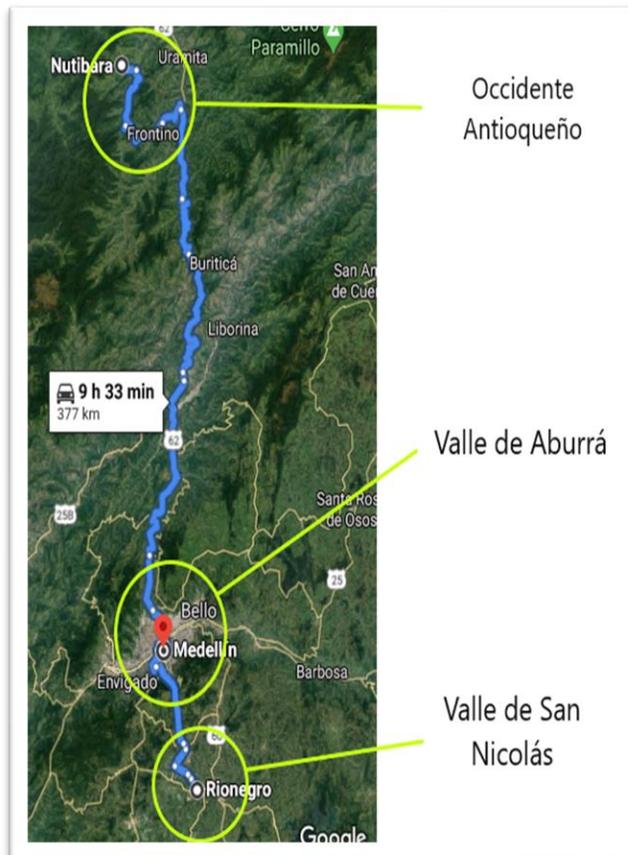
Los tránsitos donde se desarrolla mi experiencia investigativa, nos llevan a tres subregiones específicas: el Valle de Aburrá, el Valle de San Nicolás y el Occidente Antioqueño. El carácter que adoptan los enlaces abordados a lo largo de este proyecto, permite comprender a Medellín como un nodo de conexión y de articulación extensa con el resto del país, en el que confluyen diferentes ecosistemas socioculturales, además de la danza desde sus diferentes lenguajes.

Un cuerpo que se integra a Medellín hace parte de los flujos dinámicos propios de la ciudad y que se expanden por el territorio para acoger un cúmulo de intensidades –hablando de diversas dimensiones informativas, culturales, artísticas y todo lo que aporte a la construcción subjetiva de un sujeto– en constante transformación. Toma sentido el hecho de que, al entender el carácter multifacético de las subregiones, se determina también la manera de pensar el sector de la danza desde su funcionamiento integral y desde aquellas fisuras que impiden su articulación como gremio.

En el marco de este proyecto se hace un zoom a uno de esos cuerpos que acoge la ciudad para generar una amplitud puntual que hable de algunos escenarios en los que puede circular la danza. Además, se develan las posibles dificultades o retos que enfrenta el arte en

Figura 8

Mapa contextual



los espacios a los que interpelamos como artistas, pedagogos y, posiblemente, pensar el rol del artista-bailarín en la sociedad.

DESARROLLO METODOLÓGICO

Tipo de investigación

Sobre la Investigación Cualitativa

La investigación es un campo abierto de abismos, en el que tenemos la posibilidad de lanzarnos por muchos caminos desdibujados por lo desconocido. Y cuando hablo de lanzarnos, me refiero a la decisión de “darle curso a la pregunta que somos en un momento de nuestras vidas” (Vélez, 2014, pág. 266) y que posiblemente sea el puente que nos ayude a aclarar de manera racional, eso que nos inquieta y que genera la necesidad de ser resuelto. Tal vez se develen las respuestas a aquellas inquietudes o tomen nuevos cursos y se expandan nuevos horizontes en los cuales encontramos muchas más preguntas en el sustancioso camino del aprendizaje. Como lo dice Rivas (2015):

La investigación pareciera ser el camino largo hacia el aprendizaje, y sin duda lo es. Pero también es una alternativa necesaria para la reflexión y la reconfiguración de sentidos. Reflexionar y reconfigurar implica decidir. Es así como el investigador se enfrenta ante una diversidad de alternativas que lo obligan a hacer renuncias, y simultáneamente, a hacer integración. En otras palabras, el investigador se enfrenta a elecciones y retos que por momentos parecen obstáculos inquebrantables. (Rivas, págs. Introducción, párrafo 2).

En medio del camino del aprendizaje, la múltiple información que puede encontrarse y toda la gama de posibilidades en un universo tan extenso como lo es la investigación, se encuentra transversalmente la metodología; es la forma en que toda la información circundante, se reorganiza de manera estratégica y genera aristas con nuevos hallazgos y posibles miradas críticas de los componentes interrogados y puestos en análisis.

Esta propuesta al pertenecer al campo de las humanidades y más específicamente, las artes, se propone desarrollar el presente proyecto a la luz de la investigación cualitativa, pues se trata de identificar nuestros modos de funcionamiento y como sujetos prestos al encuentro con el conocimiento. Y para esto es necesario tener en cuenta:

Tres actividades con orientación genérica e interconectadas entre sí, definen el proceso de investigación cualitativa y cubren un amplio espectro de etiquetas como *teoría*, *análisis*, *ontología*, *epistemología*, *metodología*, entre otras. Detrás de estos términos se encuentra la biografía personal del investigador, quien habla desde una perspectiva particular de clase, género, raza, cultura y etnia. Desde este posicionamiento multicultural y de género, el investigador vuelve su mirada sobre el mundo con un conjunto de ideas, un cierto marco (la teoría, la ontología) que especifica una serie de interrogantes (la epistemología), que examina de un modo específico (la metodología, el análisis). Es decir que el investigador “recaba el material empírico relacionado con el problema, y luego produce un análisis y escritura sobre el material”. (Denzin & Lincoln, 2012).

Teniendo en cuenta estos tres aspectos, lo ontológico, lo epistemológico y lo metodológico, se desplegará el cuestionamiento sobre la naturaleza de la realidad misma de la danza, situada en el contexto ya mencionado, en relación con las fuerzas que ejercen el ámbito

social y cultural en las subjetividades, es allí donde se encuentran los indicios para comprender “la realidad como resultado de un proceso histórico de construcción a partir de las lógicas de sus actores” (Aldana, 2007, pág. 2).

La investigación cualitativa es un escenario de actividades interpretativas, por lo tanto, es importante mencionar que desde este escenario se puede navegar a través de diversas estrategias que ayuden a resolver de manera clara el diálogo entre las interpretaciones subjetivas del investigador y la realidad objetiva puesta en cuestión.

Enfoque

Sobre la Teoría Crítica

Observar el medio en el que vivimos y accionamos en nuestra cotidianidad, desde cada uno de los micro contextos en que transcurrimos día a día, puede ser la herramienta transcriptoras que nos permite analizar cómo influye la realidad que nos circunscribe.

[...] la teoría crítica es una teoría que al mismo tiempo que aspira a una comprensión de la situación histórico-cultural de la sociedad, aspira, también a convertirse en su fuerza transformadora en medio de las luchas y las contradicciones sociales. (Osorio, 2007, pág. 104).

Sobre la autoetnografía

Se tomarán elementos de la etnografía teniendo en cuenta la participación en el *Laboratorio de investigación en danza*. A partir de la interpretación y análisis del trabajo realizado y las preguntas que surgieron de las pesquisas informativas que arrojaba el transcurso de la actividad. Además de esto, la importancia de reconocerse en el gremio con el

deber de asumir una posición política sobre mi profesión y en ese sentido comprender mi realidad en un contexto cultural y social. Bien lo habla Mercedes (2012), “la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador –ya sea de manera separada o combinada– situados en un contexto social y cultural” (Blanco, pág. 55).

Como fundamento, es indagar ¿cómo puedo conectar mi propia experiencia y cómo proponer nuevas ideas o intuiciones, para la comprensión de esta forma de vida que es la danza?

La autoetnografía, como método de investigación, nos proporciona por tanto un acceso privilegiado al mundo personal del investigador, recreando un mapa o cartografía de referencias biográficas insertadas en el entorno sociocultural del que forma parte, y del que nacen esas mismas referencias. (Muñoz, 2017, pág. 131)

En este sentido, la percepción atenta para desarrollar habilidades de interpretación de información y eventualmente, que me permitan inferir objetivamente las situaciones puestas a evaluar. En pro de construir un elemento fundamental que:

[...] es el de la *conciencia*, o para ser más exactos, el de *auto-conciencia* o *self-awareness*, en el sentido escueto de conocimiento de uno mismo y percatación de la propia experiencia. El proceso en la investigación etnográfica entraña el inicio [Sic] de un itinerario introspectivo, y a la vez reflexivo, donde la ecuación personal juega un papel decisivo de la comprensión de los fenómenos y realidades estudiadas. El etnógrafo explora su mundo, y lo hace tratando de desvelar las conexiones entre *lo*

personal y lo cultural, aportando de este modo un profundo sentido antropológico a sus actos, emociones creencias y vivencias. (Muñoz, 2017)

La auto etnografía será un elemento indispensable, buscará considerar objetivamente las experiencias y aprendizajes subjetivos puestos en un contexto sociocultural y artístico.

Técnicas

La principal técnica es conjugar el tipo y enfoque investigativo, situando la investigadora como cartógrafa en el que se permita, trazar, navegar, conectar, mover y experimentar la contemporaneidad y su lugar en ella. En ese sentido, todo debate que surja entre el entrecruzamiento de los conceptos teóricos, históricos y prácticos de su hacer y la indagación e interpretación de la dimensión real. En ese sentido, la memoria será parte de esta investigación, como herramienta de actualización de conocimiento, no como sujeto que hable solo de sí mismo, si no como un constante pliegue de su contexto histórico.

ATLAS SUBJETIVO

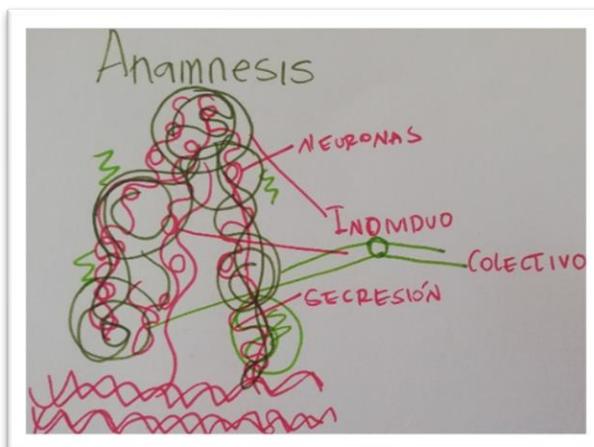
Anamnesis¹

Como punto de partida, veremos la anamnesis hecha historia clínica por mi asistencia al médico desde los siete años de edad en repetidas ocasiones y la anamnesis que mi cuerpo se atreve a construir y ahora a contar a partir de algunas huellas de mi memoria. Este ejercicio de escritura corresponde a la grafía que guardan mis órganos como una memoria que se despliega por las neuronas de todo mi cuerpo, llega a mis brazos y conjuga cada palabra como movimiento y como mecanismo de secreción en el que toda la información se esparce por este escrito lleno de porosidades, concentraciones, propagaciones, continuidades y discontinuidades. Esta memoria será también deformada, no será exclusiva de una interioridad subjetiva, sino de un tejido heterogéneo.

La memoria real o imaginada, completa o incompleta es algo que se constituye como un sello en el alma y que permite sostener de alguna manera un recuerdo, así sea fragmentado, difuso e imperceptible. Suárez y Zapata (2006), citan a Aristóteles para afirmar que la memoria son las sensaciones que quedan de algún movimiento o experiencia vivida y perduran

Figura 9

Mapa Anamnesis



Nota. Diagrama de la anamnesis que recorren los tránsitos de experiencia como individuo y como parte de un colectivo humano; la secreción como forma de desplegar escritura.

¹Anamnesis Del griego *anamimnēskein*, “recordar, traer a la mente el recuerdo de eventos pasados” y designa “la historia médica preliminar de un paciente”.

guardadas como una impresión en el presente, por eso, pertenece a la parte del alma llamada imaginación, es lo que es sensible al ser recordado, susceptible a la imaginación (pág. 9).

Figura 10

Anamnesis en el cuerpo



Nota. Esta imagen hace alusión a un proceso de tránsito neuronal, que traduce los pensamientos y los plasma en vocablos, unidades de sentido y creaciones plásticas.

Cuando pienso en memoria, recuerdo una noche de diciembre del año 1999; un grupo subversivo entró al pueblo con decisión de enfrentar el comando policial. Nos encontrábamos

mi madre, mi hermano y yo en la casa, una vez inició el hostigamiento mi madre decidió no quedarse sola, atravesar la calle y pasarse a la casa vecina. Yo tenía tres años, siempre aseguré que recordaba la escena como fue, incluso viendo personas armadas a lo largo de toda la calle mientras mi madre se apuraba para protegerse y protegernos en compañía. Recuerdo la tensión entre las personas que se acompañaban durante el hostigamiento; la tenue luz que tímidamente se asomaba del cielo en la oscuridad de las casas y del pueblo. Ahora dudo que sea un recuerdo vivido, tal vez sea recreado e imaginado, según la representación que mi imaginación generaba mientras lo escuchaba en varias ocasiones durante toda mi infancia y lo sentía vivo. Creo recordar los cuerpos que se desplazaban a lo largo de la calle con cierta disposición y lenguaje corporal y una forma de caminar; una coreografía del acto de estar alertas. Recuerdo algo más, el sonido, los impactos, las altas frecuencias de tensión. ¿Realmente recuerdo lo que pasó? o, ¿sólo es una configuración de memoria hecha a partir de la repetición, apropiación y progresiva creación? Tal vez haya sido una memoria creada a partir de las sensaciones y de la emotividad que la repetición me generaba en cada oportunidad para acercarme de a pocos a esa realidad.

Existen otras formas de manifestación de la memoria, por ejemplo, en mi infancia, la raíz de un árbol se incrustó en mi rodilla. Ahora una parte de mi piel sobresale como el relieve de aquella raíz; puedo decir que parte de ese árbol está en mi cuerpo. El asfalto que me recibió en ciertos incidentes automovilísticos está estampado exactamente en las dos caras externas de mis muslos y en mis codos. Si lo vemos desde ambas dimensiones, las inscripciones pueden variar; lo que no podemos ver ni tocar, nos interpela como subjetividad, pero persiste de una manera sutil, imperceptible se guarda en el inconsciente se activa cada tanto y recorre la memoria de nuestras percepciones. Y lo que vemos y tocamos en nuestro cuerpo son inscripciones en la piel que nos vinculan directamente con la sensibilidad del cuerpo en cuanto

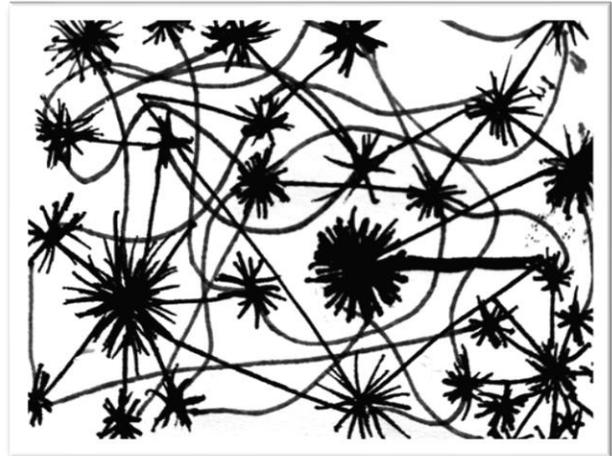
a tacto, pues él se modifica al impactar o al ser impactado. Si superpongo ambas dimensiones de la memoria a grandes escalas, se da un cuerpo intensamente sensible y perceptivo.

Memoria es entonces la percepción de las experiencias, de lo vivido o lo imaginado, puede ser transformable, variable e imaginable, pues parte de una interpretación que hace nuestro cerebro. Tras un suceso pueden ir mil historias o puede haber solo una. Tras una historia, puede haber cientos de interpretaciones o solo unas pocas. Se modifica el cuerpo o se modifica el recuerdo o el suceso. Por lo general, tratamos de contener el recuerdo más fiel; sin embargo, se desliza en el intento de una captura viva, pues las interpretaciones que hace nuestro cerebro se van engrosando con la experiencia, haciendo que, con cada nueva regresión, suceda una actualización de aquello que vivimos, siempre desde una nueva perspectiva.

Las cicatrices que quedan en la piel son una regresión a una situación del pasado, se vuelven parte de un mapa al modificar el cuerpo y al alojar historias, al quedar escritas en el cuerpo, grabadas en la piel, son trazos en un mapa que parten de una memoria propia, subjetiva, –incluso desde la emoción y el recuerdo de una sensación– pero que se vuelve concreta en la medida en que está inscrita en la piel e incluso internamente en nuestro cuerpo, como las cicatrices óseas, musculares y un poco más abstracto, las cicatrices del alma. Hacen una

Figura 11

Rizoma



Nota. Aquí se muestran conexiones con diferentes naturalezas, puntos de encuentro, enlaces con lo inesperado y con lo que ignoramos pero que nos interpela.

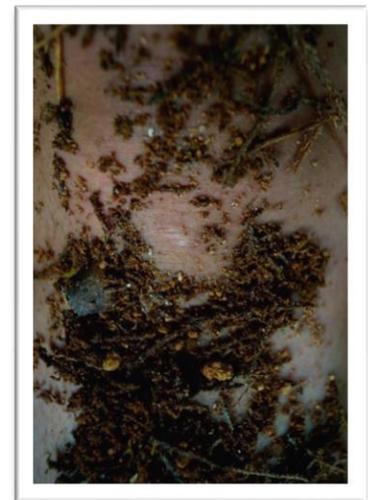
escritura rizomática² como mapa de múltiples conexiones con el resto de las cicatrices, enlazando hechos y uniendo hilos; que se escriben, se enlazan y se mueven, pues “el mapa es abierto, conectable, en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 18). El mapa como ejercicio escritural, se transcribe en el cuerpo como cartografía abierta fusionándose con otros mapas.

Mapa en el Cuerpo

El mapa hecho cuerpo es una anatomía topográfica³. La anatomía topográfica es la descripción de los territorios o regiones del cuerpo humano, estos segmentos son llamados *regiones anatómicas*, para entender el cuerpo por conjuntos de funciones – cabeza, tronco, extremidades– y estas a su vez albergan subregiones. Bajo esta perspectiva, se puede ver el cuerpo como una entidad territorial definida por lugares que adquieren una identidad a partir de sus características. Una región geográfica puede tener como rasgo principal las dinámicas de los flujos hídricos, así mismo, una región anatómica puede tener esta misma característica, por ejemplo, los flujos hídricos que definen la región de los intestinos. De esta manera, se puede dimensionar a lo largo de este

Figura 12

Mapa cicatriz



Nota. Mapa orgánico de la cicatriz como inscripción en la piel.

² Rizoma: Para describir este concepto, citamos a Deleuze y Guattari: un rizoma se entiende como un mapa que no reproduce, sino que crea. Tiene múltiples entradas y así mismo es conectable con cualquier naturaleza, cruzar raíces. “eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc...” (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 13). Este concepto aporta significativamente a la escritura cartográfica que se desarrolla en el texto.

³ Topografía: *Topos*: Lugar, *grafía*: escritura. Como se ha visto a lo largo de este texto, se está desplegando la escritura de un cuerpo, mi cuerpo, el cuerpo de la danza, desde el territorio y desde el hacer. La palabra lugar será clave para entender el cuerpo cómo lugar, conformado a su vez por diferentes lugares. Definición de lugar: Propio, apropiado o apropiable. Tener lugar, sitio, acontecer, ocurrir, dar lugar, ocasionar, hacer que algo se produzca. Allí, aquí, entre. Algo que ocupa, reclamar como suyo. Es algo que ocupa una dimensión física en el espacio abstracto. El cuerpo como lugar, generador y modificador del espacio.

escrito el mapa en el cuerpo desde la descripción funcional y a la vez metafórica que desprende rasgos característicos de los lugares. El cuerpo es visto en el mapa siendo interpelado y transformado durante la construcción de la subjetividad, el cuerpo es atlas subjetivo.

Así que comencemos en un eje vertical. Iniciemos desde la zona alta de mi anatomía, por la cabeza, no con el ánimo de generar una relevancia o superioridad sobre el resto de órganos y miembros del cuerpo; se intentará desplegar este cuerpo específicamente sin punto de concentración; ninguna jerarquía es estable, Feldenkrais (1981) lo describe así:

Los términos “control” y “jerarquía” no tienen aquí la connotación emocional que los caracteriza en el lenguaje corriente. Cuando el organismo resbala en una cáscara de banana, el control superior del cerebro que se ocupa de la acción del movimiento voluntarios es demasiado lento para prevenir la caída. En consecuencia, se desconecta para permitir que intervenga otra parte más antigua. Las partes más primitivas y que han aparecido más tempranamente en la evolución son más rápidas y cuentan con líneas de comunicación más cortas. Controles y jerarquías no significan otra cosa que una ordenada cooperación tendiente a asegurar la óptima existencia del individuo. (pág. 31)

En ese sentido, se espera que esta sea una escritura móvil, que el cuerpo pueda deformarse y reconectarse a través de la palabra y que la palabra sea interpelada por la experiencia del mismo, en un juego constante entre la memoria, la imaginación y en diálogo con algunos conceptos básicos que nos hace entendernos como humanos a través de la historia.

Cabeza

El conocimiento académico que durante los últimos años hiló en mí un tejido discursivo, instalando conceptos y prácticas corporales, comenzó a ser un campo abierto de enlaces y conexiones de las experiencias previas del movimiento con el componente crítico sobre el cuerpo, la danza y la historia. En mi contemporaneidad y edad, estas memorias experimentadas se manifiestan más allá de lo personal, en la medida en que comienzan a fusionarse con las memorias históricas; ellas se introducen en mi cuerpo con información de milenios y se reconstruyen permitiéndome imaginar y comprender lo que soy en este cuerpo presente. Desde esta perspectiva, soy un archivo histórico que se actualiza en el ahora.

La historia no es solo un asunto del pasado, sino que es algo que da cuenta de cómo nuestra forma de estar en el mundo, en una cultura, en una sociedad, en un contexto, está compuesto por lógicas que van más allá de nuestra consciencia. Vivimos a partir de una memoria que nos pertenece como archivo histórico e incluso hace parte de lo que creemos que es nuestra autonomía. Podemos apoyarnos en Foucault para hablar de 3 dimensiones que determinan la existencia del ser humano en el pensamiento occidental: el trabajo, la vida y el lenguaje. Estas líneas condicionan nuestro “ser en el mundo” y nuestra forma de conocerlo, sobrepasan la razón y la consciencia, nos subjetiva y delimita nuestra forma de relacionarnos con la cotidianidad.

En un sentido, el hombre está dominado por el trabajo, la vida y el lenguaje: su existencia concreta encuentra en ellos sus determinaciones; no es posible acceder a él sino a través de sus palabras, de su organismo, de los objetos que fabrica –como si primero ellos (y quizá sólo ellos) dentaran la verdad [...] (Foucault, 1966, pág. 305)

El ser humano depende de una información que lleva siglos delante de sus propios pasos, y la vida entera de un sujeto no basta para abarcar la historia que desborda su propia existencia. Entonces tenemos un mar de infinitas posibilidades y nos queda navegar en él; transcurrir las simultaneidades del infinito aprendizaje; experimentar el vacío desde nuestro propio lugar del desconocimiento y del conocimiento en medio de nuestras constelaciones. Es decir, el contexto y nuestra relación con otros seres, durante el tiempo que dure nuestro cuerpo habitando esta espacialidad, en este presente específico como momento vívido para la actualización de los conocimientos.

¿Cómo tenemos conocimiento de una historia de la danza? y ¿cómo juegan las dimensiones que menciona Foucault en el arte danzario en nuestro contexto?



Manifiesto para Bailarines Nómadas

Los bailarines: los que trabajan, los estudiantes, los que bailan, las que danzan, los que se paran en la punta de los dedos, que ruedan en la cabeza, los que se revuelcan en el piso, los que dan muchas vueltas, las que escriben, los que bailan divino, las que bailan raro, los que bailan en pareja, los que bailan en grupo, que enseñan a bailar, las que entretienen, los que gestionan, los que no se les entiende nada, las que bailan por toda la ciudad, los que hacen maromas, los que aplauden y hacen ruidos, los que bailan en la calle, que bailan en el teatro, los que parecen que vuelan, los que mueven faldas, los que bailan rudo, los que hacen arte...



Este manifiesto comprende algunas maneras de mencionar, formal y coloquialmente, a los bailarines; es una suerte de analogía que hago frente a la Enciclopedia China de John Wilkins –que Foucault cita en *Las Palabras y las cosas* para hablar de cómo se llegan a clasificar las cosas históricamente, cómo a través de un acto empírico se atribuye una categorización de lo que conocemos, confiriéndole un orden a las cosas a través de la palabra. De esta manera, extendiendo la pregunta de lo que conocemos de la danza para descifrar cuál es la naturaleza que nos hace mover y creer que la danza sobrepasa el umbral entre una afición y una profesión, cómo podemos nombrarlo y qué lo trae a nuestra voz y a nuestro cuerpo.

Desde la perspectiva de un bailarín que se acerque a este manifiesto, puede provocar una leve sonrisa irónica y darle un nombre a cada una de las formas en que la danza pueda ser nombrada. Al leer esas líneas se entredibuja una imagen mental; asignarle un grafema, un fonema o un kinema⁴ a cada movimiento nos hace pensar y reproducir esa imagen, para comprender qué estamos leyendo. De la misma manera, podemos contemplarlo desde diversos planos, aquí se manifiestan las múltiples prácticas corporales y, a su vez, ellas transitan a través de los modos de hacer de la danza una profesión –gestión, docencia, creación...–; este ejercicio denominador no pretende limitarse a una estructura inmóvil, pero si hablar de un cuerpo heterogéneo de la danza en la región.

Sin embargo, si ubicamos la danza en paralelo con el resto de profesiones en el país, no sobra decir que nuestro quehacer aún carece de una apropiación estable como profesión y como forma de vida en el ámbito social y contextual. Así que la dimensión del trabajo, que nos acoge como razón humana de sobrevivencia, se nos devela inestable en la realidad artística. Más adelante, ampliaremos sobre esta dimensión, pues primero desplegaremos

⁴ Complementos de palabras gestuales o visuales.

una contextualización, *grosso modo*, sobre lo que comprende el arte danzario, cómo se relaciona en nuestro contexto y el carácter económico de nuestro quehacer.

Desde nuestra posición de artistas de la danza, es posible que en ocasiones no tengamos un momento de suspensión para dimensionar los alcances de nuestra cotidianidad normalizada mientras hacemos los múltiples deberes. Sabemos nombrar géneros y formas de bailar, entendemos la danza desde un conocimiento transmitido y en la actualidad hay varios lenguajes que emergen y generan gran impacto, en medio de la diversidad de las prácticas de movimiento. Y detrás de todo ello, un océano de intensidades, acumulándose y proliferándose desde diferentes hibridaciones, generando rupturas y otras nociones de cómo entender el arte danzario en el contexto y que comienzan a hacer parte de la red de consistencia que sostiene el hacer de la danza en la región. En otras palabras, nombrar lo que hay detrás es también tener en cuenta todo lo que integra la constelación de la danza, que no se queda solo en el escenario, si no que convoca todos los cruces interdisciplinarios e incluso logísticos que orbitan en el arte danzario.

¿Podemos hablar de una sola danza?; ¿cuál es el objeto de la danza? O, más bien, ¿cuál es el lugar que reclama la danza como propio en nuestro contexto y actualidad?; ¿qué es danza espectacular en la región?; ¿cómo surge el valor de la danza como profesión y posible forma de vida? Varias de las respuestas a estas preguntas se escurren por mis dedos mientras escribo, por supuesto no se pretende desarrollar respuestas absolutas, pero si unas posibles miradas que den luces desde la historia de la danza y la actualidad del gremio en la región.

Ahora bien, lo que describiré a continuación corresponde a un marco general de la historia de la danza escrita académicamente; no define por completo la identidad de la danza en la ciudad, puesto que nombrarlo así sería negar la realidad misma que ha hecho construir la

historia de la danza innata del territorio, incluso antes de la llegada de las danzas académicas. No obstante, será necesario desglosarlo para intentar entablar un diálogo con las corporalidades que acoge la academia –en este caso la Licenciatura en Danza– y que entrelaza las dimensiones conceptuales, prácticas y discursivas que proliferan al gremio en la región, que a su vez profesionaliza el hacer en relación con la sostenibilidad.

La historia de la danza –reitero, académica– está marcada por ciertas rupturas que transversalmente desestructuraron las formas de funcionamiento, producción y de recepción del producto artístico. Para que estas rupturas hayan sucedido, se necesitaron detonantes como sujetos, grupos de artistas y, más puntualmente, pioneros de ciertas estéticas de movimiento, generando preguntas que de manera inevitable cambiaron o cuando menos, tentaron nuevos rumbos para desfigurar las formas de hacer y de pensar la danza. Es decir, en lo que se observa históricamente dentro de un contexto espacio-geográfico euro-americano, se aprecia una delimitación temporal que evidencia un claro sistema de órganos y funciones –una estructura compuesta por características comunes regresando a la definición de mapa en el cuerpo–, aquí la academia se comienza a ver como ojo que categoriza y selecciona. Toda circunstancia, manifestación o sujeto, que difiriera de los preceptos ya establecidos, desafiaba la consolidación de un organismo frente a las premisas sólidas de funcionamiento de la danza.



Si se altera un órgano, se altera el funcionamiento.



La danza académica reafirma su historia a partir de tres manifestaciones específicas: danza clásica, moderna y contemporánea, denominadas, *danza espectacular*. Me acojo a la definición que Susana Tambutti hace para hablar de una temporalidad específica que conforma el movimiento de la danza. Es decir, desde la creación de la *Real Academia de la Danza* se da el inicio de todo un agenciamiento⁵ que abarca una gran estructura de modos de hacer, pensar y producir la danza, exigiendo ser codificada y sistematizada. “[...] momento en que ésta adquirió una primera legitimación artística, cuando los modos de producción y recepción de la danza comenzaron a organizarse según un programa artístico” (Tambutti, 2008, pág. 11). Tres siglos después, este agenciamiento llega a su final con la aparición de la *Judson Dance Theater* a mediados del siglo XX.

Caracterizada la temporalidad que abarca los discursos de la danza espectacular, es consecuente que quedaran al margen el resto de danzas que existían dentro del marco cultural y popular, aun así,

[...] no significa que las danzas previas a la fundación de la Academia o posteriores a la experiencia de la Judson Dance Theatre no tengan validez sino que, en el primer caso las danzas no estaban regidas por consideraciones sistematizadas de orden estético que tutelaran los modos de representación: las danzas de culto, las danzas recreativas, las danzas comunitarias, las danzas de corte y las danzas étnicas ocupaban un lugar bastante diferente del que ocupó la danza espectacular a partir del momento en que fue legitimada por la Academia como forma artística digna de estudio. (Tambutti, 2008, pág. 12)

⁵ Un agenciamiento es una multiplicidad que establece uniones entre agentes que consolidan una estructura “es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 14).

Todas estas “otras danzas” fueron materia de hibridación de lo que se nombra como danza occidental, delimitada geográficamente, denominación que podía ser flexible en cuanto a contenido, pues la hibridación incluso surgía de danzas ajenas al territorio euro-americano. En la actualidad, el término occidental puede ser un tanto confuso, puesto que refiere a un modo de ver y de pensar el mundo, más que una delimitación espacial, y es ya un asunto del colonialismo, migraciones e interculturalidad.

Consolidar un territorio para la danza trajo consigo la desterritorialización⁶ de modos de funcionamiento fijados y estructurados, para impartir búsquedas que hablaran de la danza desde otras perspectivas y, eventualmente, encontrar otros lugares que se reterritorializaran en otros discursos y nuevas formas de funcionamiento. La Judson Dance Theater, llega a cohesionarse a mediados del siglo XX a raíz de los acontecimientos que se desencadenaron al agotarse los “principios establecidos por el racionalismo estético y el neoclasicismo” (Tambutti, 2008, pág. 22). Se fusiona una gran cantidad de propuestas que venían surgiendo tímidamente y que determinarían una nueva forma de ver, hacer, sentir y pensar la danza.

Todo este gran espacio temporal y estos cambios relevantes demuestran que, a la danza, para ser nombrada como arte, le costó tiempo, fracturas, experimentación y el replanteamiento de múltiples cuestionamientos en un intento de descifrar su ontología. Ontología que, creyendo haberse alcanzado, se continuaba desfigurando, pues los detonantes que en su momento hicieron emanar otras posibilidades que hicieron tambalear aquella sedimentación, que por siglos fue tan sólida, vuelven a reorganizarse para configurar un nuevo

⁶ El concepto *desterritorialización* se percibirá en dos dimensiones, de un lado la que “debe ser considerada como una fuerza perfectamente positiva, que posee sus grados y sus umbrales [...], y que siempre es relativa, que tiene un reverso, que tiene una complementariedad en la reterritorialización. Un organismo desterritorializado respeto al exterior se reterritorializa necesariamente en sus medios interiores”. (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 60). Y del otro lado, la desterritorialización, como pérdida de territorio en pugnas de poder.

organismo, con su respectivo lenguaje y otro posible territorio. Por ejemplo, la danza moderna – que se ubica a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX– se desliga a través de la exaltación de la expresividad reluciendo el mundo subjetivo del intérprete. Sin embargo, el cambio real que se obtuvo de esta ruptura, fue el desligamiento de los fundamentos técnicos clásicos, pues la necesidad expresiva seguía guiada por una fuente específica proveedora de movimiento: la emoción, así que aún era contenida por una acción representativa. ¿Cuál era la esencia que identificaba el arte danzario?, ¿qué podía dilucidar el artista tras esos estratos que se venían desarmando? Bajo los lenguajes estipulados, cada vez que se creía encontrar su razón de ser, se escurría, se deslizaba, se escapaba.

La forma, la representación y la expresión eran distintivos propios de una danza que, en su intento de desprenderse de las antiguas formas academicistas, a la vez iba encontrando su propio territorio con sus dinámicas de funcionamiento. Eventualmente, encuentra un nuevo cauce estructurador, con diversos estilos, pues los creadores tenían toda la libertad de emprender un lenguaje propio, consolidando códigos convencionales propios de la individualidad creativa. Esto también permitió diferenciar ciertas estéticas corporales específicas que fueron academizadas y así mismo replicadas, en una eventual reterritorialización.

Mientras tanto, la pregunta por su ontología autónoma vuelve a replantearse con la Judson. Este territorio se agita con cuestiones autorreflexivas que buscaban poner de manifiesto el carácter de la danza y el lenguaje del movimiento. Los bailarines de Estados Unidos que seguían reproduciendo la danza espectacular, tras la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a formarse con bailarines que emigraban de Europa, junto a ellos, toda la

pesantez de una fractura histórica, así que sus preguntas se generaban a partir de la negación del exceso de movimiento y con ello:

El rechazo de toda tentativa de síntesis escénica, la anulación de cualquier intención literaria o psicológica, el abandono de toda intención de espiritualidad trascendental y la renuncia a cualquier intento de enseñanza moral, fueron pasos decisivos para la configuración definitiva de la danza como disciplina autónoma. (Tambutti, 2008, pág. 22)

Pero entonces, ¿qué queda luego de desestabilizar el carácter expresivo-emocional y de dismantelar la imagen representativa? Luego de evaluar y liberar tales preceptos, la danza comienza un proceso de autoconocimiento, ahora sí, desde un hilo real que permitía asir su carácter. Se revela una ontología que define el movimiento corporal como el *órgano vital* e inherente a la danza, es decir, como su naturaleza propia, fundamental y esencial, derrocando toda dependencia externa. Por consecuencia, toma cauce la autonomía, fuerza y valor de poder autoreferenciarse y llegar a “ser considerada como arte independiente”. (Tambutti, 2008). Se abre paso al bailarín como creador y como coreógrafo, permitiéndole engendrar obras con valor propio y así mismo generar la responsabilidad de sostener la danza como arte en sí misma, en consecuencia, como profesión que adquiere valor por su propio hacer.

La Poshistoria como lo denomina Tambutti, llega con el camino abierto para el despliegue de la *Danza Contemporánea*. Gozaba de una clara libertad ya ganada, pues llega cuando todas las “leyes” habían sido desatadas y se encontraban nuevos territorios hacia dónde transformarse. Viene hecha por sí misma, sustentada por su propio hacer, sobre todo, con el manifiesto de que ninguna tendencia podría estar sobre otra. Los miembros de la Judson Church no permitían límites o determinaciones para la creación. De esa manera, también tomó mayor importancia el proceso más que el producto que se llevaría a la escena.

La libertad era mucho más amplia, tanto que el espectador debía hacer un mayor uso de su interpretación para apenas comprender lo que observaba; el desborde de la ontología de la danza sobrepasaba los límites, de esta manera la pregunta ya no era por la esencia pura de la misma, si no, sobre si era o no danza. La pluralidad abrió paso a múltiples formas de exhibición e incluso se desdibujan las distinciones entre las disciplinas artísticas, requiriendo además particulares formas de análisis para la obra de arte. ¿Se podría seguir identificando ese *órgano vital* del cual asir frente a la ambigüedad de lo que es danza y lo que no es?

Ahora, situando esta historia en el territorio que atrae este proyecto, claramente lo que entendemos como *historia de la danza* está alejado de la realidad de nuestro contexto y la gran mayoría de información aparece de manera tardía, está en camino o, simplemente, no llegará; incluso, después de las décadas que han pasado desde la definición de estas corrientes como las que marcarían la historia definitiva a lo largo del tiempo. ¿De qué manera surgen estos dispositivos en la región? En un anticipado resumen, gran parte de lo que sucedió por alrededor de cuatro siglos en la consolidación de una historia de la danza euro-americana, se evidencia y se actualiza en la contemporaneidad en una región y más específicamente en el marco de un pregrado.

Las danzas que llegan foráneamente delimitan ciertas premisas de estudio, definición que la academia instala como precepto formativo. Pero el contexto hace que estos mismos dispositivos demanden no ser órdenes inamovibles que hagan del cuerpo de la danza una estructura fija en la ciudad. La noción de formación dancística se descoloca a través de las formas de admisión de la información y toma sentido o no, según la lupa que lleven quienes se mueven en los microterritorios de la ciudad a través de la danza y de la relación con su contexto.

Medellín como ciudad cosmopolita se nutre y apropia de múltiple información que circula interculturalmente. Se puede decir que los dispositivos euro-americanos llegaron para terminar de atomizar el gran cuerpo de la danza en la región, un cuerpo que ya se movía instintivamente. Las diferentes manifestaciones bien pueden ser un asunto generacional e incluso un aspecto del movimiento cultural del territorio o hacen parte de las necesidades que surgen dentro de los discursos que han ido ganando lugar y visibilidad a través del tiempo. Esto puesto en relación también con la dimensión económica; todo ese tejido que hace potenciar las dinámicas laborales en torno a la danza.

La cohorte académica a la que ingresé resultó ser bastante diversa e interdisciplinar, hablando de géneros –folclor, danza clásica, danza contemporánea, baile de salón, acrobacia, danza afro, danza urbana y otros cuerpos con experiencias versátiles–, todos ellos, a pesar de su experiencia en una línea específica, debían enfrentar el nuevo reto de recibir formación continua en dos disciplinas específicas transversales a lo largo de este recorrido académico: ballet clásico, danza contemporánea y un poco de danza folclórica como insumo informativo propio de la cultura del país; cuerpos desterritorializados de su lenguaje habitual, fisicalidades puestas en tensión con la diferencia de prácticas.

Como percepción propia, en las cohortes anteriores a la del 2014-II, predominaban cuerpos con prácticas enfocadas en la danza contemporánea; la cohorte siguiente –cuerpos formados en danza urbana– suponía una atención a la demanda de quienes decidían presentarse a la licenciatura. Este es un reflejo de las lecturas que se hace frente a un sector que está ávido de ser identificado y que además es plural: cambia, muta y se reconecta con otras naturalezas. También evidencia esas rupturas de tensión entre el lenguaje empírico y lo académico.

La danza urbana –con toda su fundamentación histórica que se ha consolidado con un lenguaje propio, autónomo y sólido– se ha resignificado para migrar de las calles a un lenguaje corporal propio de la escena y de la academia. Para que esto sucediera, esta transición requirió un lenguaje estructurador, creando academias, llevando a cabo una profesionalización pedagógica y dando lugar a un diálogo abierto con otras prácticas corporales.

Esto mismo sucedió en su momento con el folclor que, puesto en diálogo con la estructura académica, fue inserto en un campo de estudio y de investigación. Si nos ubicamos contextualmente en Medellín, la Escuela Popular de Arte (EPA) fue uno de los primeros institutos en la ciudad que logró un gran alcance académico en cuanto a la formación e investigación en danza, específicamente en el ámbito folclórico. Lo anterior trae consigo una carga histórica, investigativa y unos lenguajes propios de la tradición folclórica y cultural del país. Pues en él se inscriben las necesidades de una nación que demanda una reafirmación identitaria a manera de imagen representativa. Tanto así, para exigir la espectacularización y “afinamiento” de los lenguajes, aumentando las dimensiones estéticas para la escenificación espectacular de las raíces colombianas. Es a partir del folclor que se comienza a investigar y a escribir la historia de la danza en la ciudad.

A lo largo de los últimos seis años, se logra visibilizar esas posibles rupturas que se generan en los intereses colectivos y las manifestaciones que predominan alternada o simultáneamente. En nuestra contemporaneidad, la circulación de la información sucede de manera inmediata y casi efímera; a través de los medios de transmisión, se nos permite ver la pluralidad de movimiento de la danza propia del contexto. Desde esta perspectiva, cuando la diversidad comparte espacios, se desdibuja esa “pugna de géneros” que aún es visible sutilmente en el gremio.

Dicha pugna se inmiscuye en una especie de desestabilización de conceptos, de lenguaje y de comunicación corporal dados por los diferentes ecosistemas en los que se desarrolla cada lenguaje. Todo ello puede surgir de la intención de conservar los lugares tradicionales que han sostenido las formas de danzar a través de la historia, e incluso se percibe cierto grado de desconfianza o resistencia frente a los dispositivos de la espectacularidad.

En la década de los sesenta, la danza occidental se desprendió de una cantidad de estructuras limitantes, entre ellas la exclusividad de quienes podían o no realizar cierto tipo de danzas, lo que se ve reflejado en el pénsium de la Licenciatura en Danza. De alguna manera, se desarma el carácter que dispone a los cuerpos bajo rasgos propios de cada lenguaje, hablando de tipos de danza, edad, raza, género, condiciones corporales, entre otras distinciones que se prestan para discusiones específicas.

¿Versatilidad o agobio? Probablemente, durante los años de vigencia del primer pénsium académico de la licenciatura, estas ambivalencias hayan surgido en doble vía. Cada semestre nos encontrábamos con la necesidad de reestructurar conceptos aprendidos, para permitir que nuestro cuerpo fuera el receptor de información continua y cambiante. Con cada docente, las dinámicas de movimiento fluctuaban en constante variabilidad y es ahí donde surge una pregunta que ha llegado a circular en el medio de la danza: ¿qué hacen un cuerpo de folclore, un cuerpo urbano o un acróbata en otro territorio disciplinar? Con esta pregunta, la diversidad del manifiesto para bailarines pierde fuerza como solo un ejercicio clasificatorio, para incitar a pensar que los territorios delimitados por la especificidad de cada lenguaje pueden entrar en diálogo en una sola corporalidad. Además, alude a pensar no solo en los cuerpos, sino en la reformulación del pénsium de la Licenciatura en Danza.

Si bien su carácter de entrenamiento corporal es planteado a partir de las manifestaciones que trae consigo la historia de la danza espectacular –danza clásica y danza contemporánea– ¿es un intento de unificar el concepto de danza bajo estas dos vertientes? Es decir, ¿se quiere legitimar el hacer de las múltiples danzas existentes de la ciudad bajo un solo lenguaje de movimiento? Todos estos cuerpos inmersos en la licenciatura en danza son una suerte de diálogo entre la mayoría de discursos frente la academia; puede parecer que los cuerpos deban coreografiarse en un solo sentido tras la determinación de dichas líneas como materias ineludibles y transversales a toda la carrera. Y en parte lo es, por las formas de abordar los caminos interpretativos y creativos para las puestas en escena (la composición y la creación de obra); no obstante, solo es una perspectiva de cómo la danza se manifiesta.

El ballet y la danza contemporánea se convierten en una práctica física, pues cada lenguaje resulta ser inherente al abanico de posibilidades de abordar la información de desconfiguración y reconfiguración constante del cuerpo. Pese a esto, la práctica de estas disciplinas no garantiza que deban ejecutarse en la labor profesional del licenciado cuando se enseñan estos géneros, por lo menos no de manera directa. En este sentido, es necesario mencionar el objetivo de la licenciatura de profesionalizar a los actores de la danza. Este objetivo sigue en tránsito y fluctúa constantemente, pues aún hoy existe la ambivalencia de quién es profesional y quién no en el hacer de la danza en la ciudad.

La licenciatura sigue siendo joven para un sector que ha profesionalizado su quehacer a través de la experiencia y de recorridos pedagógicos generados por la misma tradición y cultura del contexto. Aun así, la licenciatura llega para expandir los conceptos pedagógicos de la danza, estimular sensibilidades propias del lenguaje cinestésico, fortalecer discursos frente a la responsabilidad al acercamiento del cuerpo, ampliar horizontes reflexivos de la realidad

artística e interpelar cuerpos física y sensiblemente. Este trasegar académico también da lugar a preguntas interpretativas, pedagógicas, investigativas, creativas... todo lo que nos transversaliza seductoramente en cortas dosis a lo largo de la carrera. Por supuesto, existen muchos más elementos que trae consigo la academia, algunos de ellos se desarrollarán implícitamente en la continuación de este texto.

Figura 13

Ojo académico



Nota. El ojo que se ubica en la cabeza, un ojo receptivo, diseccionador, dimensionador y articulante.

La academia como un gran agenciamiento trae consigo unos órganos de funcionamiento claros, que dispone formas específicas de abordar el lenguaje, tanto de lo pedagógico, lo creativo, lo performativo y lo investigativo. Por ello, debe ser abierto a múltiples conexiones, en este caso, situado en un contexto que pide ser entendido heterogéneamente. No se puede pensar que la ejecución de estas danzas como método de estudio de movimiento, puedan silenciar el resto de discursos. Es aquí donde la academia se instala como un escenario receptor que incorpora y analiza las diferentes expresiones artísticas y que al mismo tiempo intenta acoger de manera íntegra aquellas danzas que no son precisamente parte de la danza académica, sino que suceden desde el mismo territorio. Es un “ojo” receptivo, diseccionador, dimensionador y articulante –ese ojo que se ubica en mi cabeza– y que está en constante análisis curioso sobre lo que sucede. Los estudiantes

somos esa extensión de energía que produce ser parte de esas neuronas que mueven los territorios de la región, el Laboratorio de Investigación en Danza (2019) lo concluye en estas palabras:

Si partimos de la idea de que el cerebro es social, plástico y emocional, que las neuronas trabajan de manera cooperativa y que el aprendizaje tiene naturaleza social, podemos hacer de la analogía de pensarnos la ciudad como un cerebro de cuerpos danzantes entrelazados. (pág. 29).

La captura que la academia hace es precisamente ese acercamiento que permite circular diversas corporalidades, generando múltiples conexiones entre las prácticas dancísticas de la ciudad y del resto del país. Así que los entrenamientos técnicos son espacios para el autoconocimiento del cuerpo y paralelo a ello, la construcción de un lenguaje claro que permita nombrarlo y comunicarlo, especialmente, hacia el escenario pedagógico. Además, refleja el punto de encuentro comunicativo que sobrepasa el lenguaje empírico y el académico; es el territorio el “objetivo primordial para entender y representar al sector de la danza y construir una radiografía de ciudad” (Laboratorio de investigación en danza Universidad de Antioquia, 2019, pág. 23). Desde esta perspectiva, el laboratorio, acoge esta premisa para entender la realidad artística del gremio.

Cada lugar, esquina, barrio, grupo e individuo, es único; y de allí que las dinámicas de apropiación de la danza propongan una polisemia. Tanto las vivencias individuales, como las interconexiones grupales, dan cuenta de cómo la danza transita a lo largo y ancho de la ciudad. (Laboratorio de investigación en danza Universidad de Antioquia, 2019, pág. 19)

Evidentemente, el sector debe ser reconocido como polivalente; sin embargo, siempre hay una visibilidad hegemónica de ciertas danzas sobre otras, bien sea por experiencias ganadas, por exigencias espectaculares o por representatividad. Esto va muy de la mano de las dinámicas de recepción, pues tanto el intérprete como el espectador construyen una imagen

característica de la danza para el escenario y el entretenimiento y así se crea un imaginario homogeneizante colectivo de la danza en la sociedad.

¿Cuál es el discurso de los agentes de la danza en la ciudad? Las preguntas que se realizaron en las cartografías subjetivas para el laboratorio de investigación eran respondidas desde diversos ángulos: 1. Preguntas a búsquedas personales realizadas desde el propio hacer en el momento. 2. Necesidades que surgen como agremiación y como objetivación del hacer. 3. Utopías poéticas del ideal de la “realización humana” (la idea romántica del poder que confiere la virtud del danzar). 4. Una mirada crítica de la múltiple densidad informativa que hay alrededor del movimiento en general de la danza, entre otras razones.

Esto demuestra que hay maneras de movimiento como formas de ver la danza, y sus características ubican en diversos planos el ser de la danza en la ciudad y lo evidencian en la actualidad. El Plan Nacional de Danza (PND) habla de cuatro principios: danza como práctica que genera conocimiento, cultura, tejido social y memoria, danza como derecho cultural, danza como práctica social y de construcción de comunidad y, danza como disciplina del arte y profesión (Ministerio de Cultura República de Colombia, 2010, págs. 20-21).

Este último principio se manifiesta en pequeñas dosis y de manera precaria, demostrando el trecho que le queda a los artistas de la danza para sostener con mayor fuerza la autonomía del cuerpo y del movimiento en la ciudad y en el territorio nacional.

A continuación, habrá un breve intersticio metafórico que por un lado nos permitirá comprender las imágenes que veremos desglosadas, y del otro, ampliar la escala del sector de

la danza, a través de esta región anatómica por la que estamos transitando. Haremos un zoom más específico a lo que nombro: coreografía neurosensorial.

Figura 14

Coreografía neurosensorial

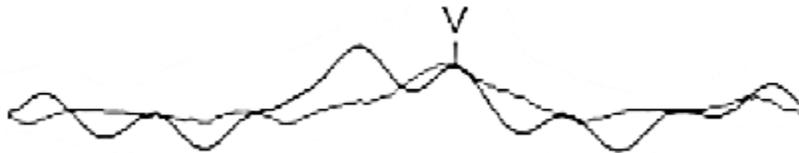


Nota. En esta imagen se quiere plasmar que los sujetos de la danza somos parte de la cabeza que piensa la danza, la racionaliza y a la vez la siente; es interpelada por sus emociones y hecha con el cuerpo: la sentimos, percibimos y escuchamos con todo lo que somos. Imagen realizada para el atlas por Martha Lilibiana Zapata (2020).

Coreografía Neurosensorial. Es la coreografía que sucede por la unión de mi cabeza al resto del cuerpo por medio del área cervical que, si la muevo, roto o la desplazo de su eje, puede perfectamente dibujar una espiral que involucra el resto de mi columna. Desde pequeña, ya lo tenía muy claro –mecánica e instintivamente– pues era mi forma de escuchar y capturar información que debía ser racionalizada.

Figura 15

Serie Neurosensorial I: Ondas auditivas

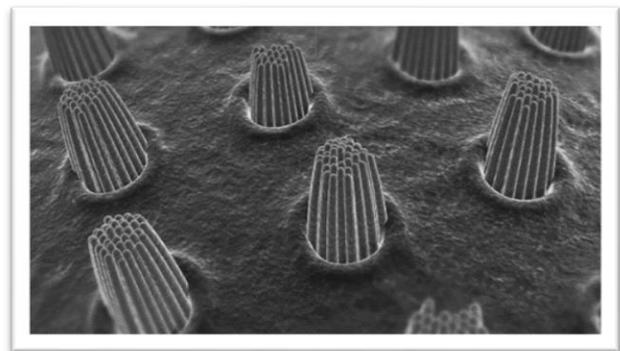


Nota. Estimulación clic. Denota una pérdida auditiva unilateral para frecuencias conversacionales y agudas, con ausencias de las ondas I y III, con compromiso coclear para el oído izquierdo. Esta imagen es recuperada de mi historial clínico.

Dentro de la cóclea encontramos el órgano de Corti, cuya función es convertir la energía mecánica de las ondas sonoras en energía nerviosa. Aquí se encuentran las células ciliadas que son la zona sensitiva auditiva (sensorial); ellas son transductores sensibles que conducen el sonido al nervio auditivo (neuronal).

Figura 16

Células ciliadas



Nota. Tomado de Audifon (s.f.).

Como se observa en la figura 16, los cilios son prolongaciones cilíndricas que se encuentran perfectamente organizados, en línea o en V; se desplazan en conjunto con los estímulos vibratorios y se encargan de la transducción del sonido. Podemos apreciar que están dispuestos de forma que los estímulos auditivos generan

movimiento en todos los cilios en conjunto. Es un orden planimétrico y coreográfico que es movido por estímulo energético de frecuencias intensivas, una planimetría microscópica en función de la captura, la audición. La lesión de estas dos zonas del aparato auditivo (la recepción y la emisión del sonido) produce hipoacusia –no sucede la transformación energética que permite que un sonido cuando es enviado y recibido llegue al cerebro.

¿Con qué frecuencia pides que te repitan algo?, ¿con qué frecuencia pides un cambio de lugar para escuchar en medio de la gente, para mover cuerpos que están alrededor o para mover el cuerpo de posición? Un cuerpo móvil, cuerpo inquieto, un cuerpo en transitoriedad, cuerpos movidos, desplazados y coreografiados.

Diagnóstico: hipoacusia neurosensorial profunda, con una capacidad de soportar 92.5 decibelios. Quizá desde mi cabeza podemos observar un gran mapa coreográfico que se ubica en esta región anatómica, expandiéndose al territorio y acercándonos a ese núcleo de sujetos de la danza a través de la espiral coclear, que alberga a los cilios como conjunto de células que accionan a un estímulo eléctrico, que puede ser la danza o esos impulsos vitales por los que buscamos movernos.

Finaliza el intersticio explicativo para mencionar que hay necesidad en el gremio de la danza de atender a una especie de *hiper-hipoacusia*, que ha dominado las formas de gestar movimiento y de ser gremio por mucho tiempo. Hace que no alcancemos a interpretar la imparable información, por lo menos mirándonos unos a otros, “escuchándonos”. En un juego de contradicción *hiper* en magnitud de grande y expansiva y así mismo en un sutil y profundo *hipo*, entendido como el sufijo que minimiza una intensidad, en este caso, el sonido, el murmullo, el “grito silencioso”. Tal vez, aún éstas sean las dinámicas de captura perceptiva del hacer de la danza en la ciudad como colectividad artística. A veces *hipo* en el sentido del

trabajo individualista, a veces *hiper* al exceso de movimiento sin pausa y sin escucha. Somos esos cuerpos itinerantes, móviles y nómadas que, al tiempo de desplazarnos incansablemente entre la conexión de nuestros recorridos, obtenemos una gran planimetría compuesta a su vez de cientos de coreografías hechas de trazos propagados por toda la ciudad.

Figura 17

Serie neurosensorial II



Nota. La cabeza en relación con la ciudad.

No es secreto que el arte por sí mismo aún no es de apropiación específica de la cultura en el país. En el caso de la danza, no se goza de los privilegios que tienen otras disciplinas como la música y el cine, de aquí surge una clara *hiper-hipoacusia* frente a un sector que aún carece de público para apreciar el arte de danzar por su propio mérito, más allá de la espectacularidad. Medellín como ciudad innovadora es reconocida por sus grandes formatos atractivos y como ciudad principal de Antioquia está insertada dentro de un sistema económico que se mantiene en constante movimiento y que demanda imparable productividad. Para un

sector cuyas condiciones son precarias y no es auto sostenible en un sistema con altas exigencias rentables, resulta ser frágil, inestable y competitivo.

Viéndolo desde un punto de vista un tanto utópico, el arte no debería caer en el eterno retorno de la producción automática individualista. Es paradójico que la danza, como sector que necesita de la interdependencia, sea producto del automatismo que produce el propio sistema y que continúe aportando a la construcción de tejido social y económico, aunque unos se beneficien más que otros. El sustrato de la modernidad crea una energía hipercinética que afecta al individuo, lo encierra en su mundo y en su permanente estado competitivo. Lepecki (2006), citando a Brennan menciona que [...] “la subjetividad moderna se basa en un proyecto energético especialmente agotador y especialmente depredador” [...] (pág. 107). Muchos de los proyectos colectivos, creativos o formas de fortalecimiento del sector se quedan en un corto camino por la poca insistencia en el trabajo gremial.

Es posible que la danza en la ciudad se encuentre suspendida sobre una “modernidad tardía”, que lleva al extremo la individualidad del ser y de un cúmulo de subjetividades desatadas hiper-cinéticamente, como si el sujeto fuera ajeno al marco general de su contexto de la danza. Aún se logra percibir un sector receloso de su labor y con una sensibilidad propia de “virtuosidad” independiente y aparentemente autosuficiente, pero “ningún sistema vivo es energéticamente autónomo”. (Lepecki, 2006, pág. 107)

Sin demeritar la presencia y participación de quienes estuvieron en los Café Encuentro⁷ durante la investigación y su posterior socialización –que además fue una cantidad

⁷ Al Son de un Café es el nombre escogido para una de las actividades realizadas por el equipo de investigación, una herramienta de recolección de información, de deliberación y de reflexión, cuya finalidad principal fue generar espacios de diálogo e inclusión entre las personas convocadas, en este caso, el gremio de la danza de Medellín. Esta actividad congregó lo que linealmente se fue dando desde la consolidación de un directorio, posterior a ello, visitas territoriales a determinados agentes y, finalmente, el encuentro conversacional.

significativa–, su asistencia no alcanzó el 40% del gremio de la danza en la ciudad. Los danzantes no atienden a los llamados del mismo sector para encontrarse y comunicarse. Aquí hay una gran muestra de hipoacusia en el sector. Esa dificultad de escucharse a sí mismos y a quienes caminan por la misma ruta con posibilidades de generar encuentros neurosensoriales óptimos y saludables para el sector.

Pero esta forma de moverse en la danza se va atenuando; de tanto silencio forzado se genera un gran ruido: *tinnitus*⁸. *Tinnitus* va dejando sin aliento a quien lucha cada día por la resignificación de su hacer; él abre paso en medio de los cuerpos que no paran de moverse, porque mientras estamos confinados⁹, la quietud deja escuchar los ruidos silenciados por el hipercinetismo que comienza a crujir con más intensidad. Los cilios que están perfectamente

•••••

Hago pausa para mencionar que estas intensidades eléctricas se desplegarán en la región umbilical algunos pasos adelante, así que sostengamos esta relación con la especificidad de mi cuerpo y del cuerpo de la danza en la región.

•••••

dispuestos para propagar las resonancias audibles comienzan a despertar uno a uno, despliegan esas intensidades eléctricas que están sobrecargadas, ahogadas en la equivalencia de estar bajo el agua y escuchar sonidos apenas perceptibles.

Este momento histórico por el que estamos transitando, una pandemia que nos priva de una necesidad casi vital que es el tacto –el contacto con el otro– evidencia una vez más las necesidades propias del sector, visibiliza las lesiones neurotransmisoras del hacer de la danza

⁸ Tinnitus: se describe a menudo como un Zumbido en los oídos. También puede sonar como rumor, un cliqueo, silbido o zumbido. Puede ser suave o fuerte, agudo o bajo. (MedlinePlus, 2019)

⁹ Año 2020 pandemia por COVID-19.

en la ciudad, demuestra las desconexiones que problematizan el sector cultural frente a la voz que poco se ha unificado para ser escuchada, pero que sin más prórroga esa sensación se vuelve gesto en el ruido que se manifiesta en los cuerpos encerrados, a los cuerpos perfectamente coreografiados en un escenario denominado cuarentena.

Figura 18

Serie neurosensorial III



Hizo falta un “silencio aturdidor” de los cuerpos para reconocer aquella inestabilidad en la que el gremio está suspendido, donde la palabra se vuelve manifiesto escritural del movimiento artístico, se hace voz y manifestación del cuerpo danzante. Lepecki resalta que “No es de extrañar, por tanto, que la danza deba lentificarse, como una manera de desacelerar el ímpetu ciego y totalitario de la máquina cinética [...]” (2006, pág. 108). Fue entonces una suspensión presionada para incluso dialogar sobre las políticas que rigen las formas de acceso a los estímulos que se ofrecen para los artistas en la ciudad. El artista levanta su voz y se revela ante esas políticas públicas que [...] “son insuficientes en su alcance y cobertura disponiendo a los distintos hacedores del sector al plano competitivo que a la final deteriora las

relaciones y la convivencia en la construcción de lo social que es nuestra misión”. [...] Alba et al (2020).

Esta cita delata esa “necesidad innecesaria” de hacer de los cuerpos unas máquinas hacedoras individualistas, agotadoras y desgastantes que innegablemente dependen de muchas disposiciones políticas que el sector exige en medio de sus múltiples labores, en una nación en la que es obligación hacerlo.

La ciudad danzante retorna al mismo momento en que la danza en el siglo XX buscaba ser legitimada como arte. Pero ahora el arte danzario entra en una lucha para ser reconocido como componente fundamental y necesario para las dinámicas sociales como cualquier otra profesión en el país que merece ser respetada, valorada y remunerada. Vuelve entonces la dimensión económica en la que el ser humano transita para su sobrevivencia y con ello la inquietud por el valor del hacer. Para ello, ese silencio de cuerpos se manifiesta como crítico a las dinámicas de la acción cultural y reflexivo sobre sus representaciones. Bien lo menciona Lepecki (2006): “El acto inmóvil, el agotamiento de la danza, abre la posibilidad de pensar la

.....

¿Qué tal si pensamos en una hiperacusia llevada al cuerpo, en la que podamos pensar y sentir la danza? Se suspende esta posibilidad y la reencontraremos en la región umbilical.

.....

autocrítica de la danza [...] como una crítica de la ontología política de la danza.” (pág. 37). Y de esta manera, observar cuál es la memoria que se está construyendo para esta historia que vive y habita el gran cuerpo del movimiento en la región.

Figura 19

Serie neurosensorial IV



Nota. En el transcurso de la serie aparece el rostro dibujado paulatinamente hasta reflejar las ondas que transversalizan la cabeza de la danza en la ciudad. Son ondas generadas por una estimulación clic que denota desconexiones auditivas, expandidas en el territorio: hipoacusia.

Pensar la danza como arte autónomo no implica pensarla como un arte separado por completo de la serie social, muy por el contrario, pensar la autonomía sería pensar la única posibilidad que puede tener este arte para convertirse en crítico de la sociedad. (Tambutti, 2008, pág. 14)

Columna

Pregunta potencial: ¿con qué frecuencia recorres las onduladas curvas de la autopista?

Figura 20

Mi columna



Nota. Trayecto en la columna, cuerpos que se mueven en el vaivén de las curvas de la Autopista Medellín-Bogotá. Ilustración realizada para el atlas por Martha Liliana Zapata (2020)



Mi Columna se recorre en:

50 min | 52,3 km



Medellín es un epicentro en el que circulan muchos estudiantes del valle de Aburrá y al que migran también del resto del país, es un gran mapa de flujos constantes y de circulaciones itinerantes. Dentro de estos flujos, se encuentra la Universidad de Antioquia que hace parte del gran mapa académico de la ciudad, y a su vez, dentro de la Facultad de Artes acoge parte de estos estudiantes: los artistas.

La Licenciatura en Danza es un captor de bailarines, docentes y creadores de larga trayectoria y de los próximos gestores de la danza. Es un receptor de diversas prácticas empíricas que a su vez proyecta a la ciudad hacia la experiencia artística. Muchos de los estudiantes se retroalimentan culturalmente de las dinámicas heterogéneas de la ciudad, emprenden nuevos proyectos creativos o laborales y otros se preparan para regresar a sus lugares de origen con la experiencia que ofrece el territorio y todas sus dinámicas de movimiento.

En el Café Encuentro, uno de los participantes comentó: “Medellín es una ciudad que aún quiere bailar, todavía está en su fase de querer moverse”. Haciendo referencia al sector que aún no se congrega por los múltiples focos que no se entrelazan –hablando de gremio. Además, antes, en medio y después del deseo de bailar, un danzante se propaga en diferentes roles para emprender sus propósitos en el medio: crear, enseñar, estudiar, dirigir y gestionar.

Por ejemplo, los tránsitos de un bailarín (a manera de diario íntimo) comienzan con un desplazamiento de una comuna a otra y recibir clases. Su cambio de roles en un día (de alumno a maestro, de intérprete a coreógrafo, de administrador a mensajero, etc.) lo convierte en un habitante en diferentes partes de la ciudad, moviéndola y removiéndola hasta hacerla bailar. (Laboratorio de investigación en danza Universidad de Antioquia, 2019, pág. 36)

Todo lo que sea posible en medio de este movimiento imparables de infinitos tránsitos y trayectos, hace que el agente (bailarín, gestor, docente...) sea parte de la red de neuronas que enlaza las formas de engendrar la danza en la ciudad.

[...] ¿Con cuál finalidad? una sola o muchas a la vez: para crear, para formar y formarse; para circular y proyectarse; por el simple placer de bailar; para transformar a la comunidad; para crear memoria; como discurso político; para hacer un aporte social; para sanar y sanarse; como sustento de vida y muchas más. (Laboratorio de investigación en danza Universidad de Antioquia, 2019, pág. 39)

El espacio del café fue una oportunidad para ver la comunidad de la danza compilada, fue la ocasión de intercambio de lo que se previsualizó en la recolección de las bases de datos¹⁰. Una gran cantidad de flujos se toma un café para mapear diálogos, para desatar los infinitos puntos de encuentro que surgen en la conversación y las posibles formas de darle más vida al sector desde la agremiación funcional.

En medio del encuentro, se entrecruzaron tránsitos, recorridos y todos los cambios de roles que vivimos los danzantes. Fue el escenario propicio para intentar comprender la columna

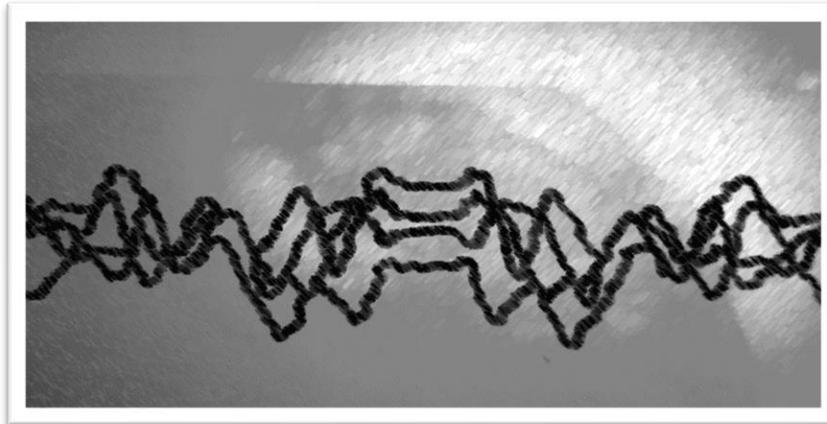
¹⁰ Esta base de datos, fue la información recopilada y empleada para la consolidación de un directorio de la danza de la ciudad, otro producto del Laboratorio de Investigación.

vertebral de este movimiento, lo que hace que cada agente sea un elemento para que la danza tenga su razón de ser, se equilibre y donde la pluralidad del sector no cese de persistir. Es esta persistencia la que se multiplica por cientos de vértebras, discos intervertebrales y fluye en una médula espinal que dibuja los recorridos planimétricos de cada ser que se actualiza en cada tránsito y cambio de rol. Porque es un viaje permanente, un viaje de muchos kilómetros recorridos en un solo día, recopilados en un solo cuerpo; acumulación en constante actualización.

Frecuencia Acumulada

Figura 21

Frecuencias



Nota. Las frecuencias auditivas –frecuencias en intensidad de viajes– representan el número de ciclos que se generan durante una unidad de tiempo.

Me imagino miles de voces en relatos, una especie de confesión a tiempo y destiempo, lo que nos contamos a nosotros mismos en cada trayecto: palabras, imágenes que recorren los rieles del metro, la carretera en la que va un bus, un vehículo o una motocicleta, las ruedas de una bicicleta en la ciclovía, los pies trasladando el peso paso a paso, mientras se rola por la ciudad, mientras se es parte de esa gran columna de tránsitos.

La columna es la zona de nuestro cuerpo en la que se ubica la médula espinal, la extensión del encéfalo que se encarga de transmitir información neuronal del cerebro hacia el cuerpo y del cuerpo al cerebro. Como la autopista que conecta los territorios que transcribieron mi experiencia de formación artística y personal, la que he recorrido por cinco años y medio, y que tomó mil formas en cada trayecto. Las autopistas y la columna son lugares de transmisión, me tientan a desplegar mi columna horizontalmente sobre la carretera, pues son los tránsitos y recorridos de todos los cambios de roles que he vivido como estudiante, docente y bailarina.

¿Con qué frecuencia viajas a Medellín? (pregunta de alguien que vive en el área metropolitana a alguien que vive en Rionegro o fuera del área metropolitana). En semana, todos los días, en cinco años y medio, 793 días desde el año 2014, para un total de 1.586 viajes de ida y regreso. 1.586 posibilidades de disfrutar las montañas de la autopista Medellín-Bogotá, de la fría altura de Rionegro hasta la calidez del área metropolitana. 1.586 oportunidades de vivir la decisión de estudiar Licenciatura en Danza en 3.172 horas de viaje. Si pienso en cada uno de los viajes, siento que podría describir todos y cada uno de ellos. Entre dormir mucho en los primeros semestres, recuperando las horas que no podía dormir para poder llegar a clases de 6:00 a.m. y en lo que mi cuerpo se acostumbraba al nuevo ritmo espacial y temporal. Para los siguientes semestres, leer en el asiento del autobús hecho biblioteca, atender asuntos laborales o estudiar. Y luego de esto, esparcirme en ser bailarina, docente, creadora...

Cuatro horas al día de desplazamiento, horas en las que transitamos cada uno de los estudiantes del Oriente cercano para llegar a nuestras respectivas unidades académicas; tránsito en el que hacemos parte de un todo y a la vez de nada. Casi el mismo tiempo y recorrido que emplea un bailarín en Medellín entre toda la extensión de la ciudad y el tiempo

del desplazamiento. Nos cruzamos en esos “espacios del anonimato” que Auge denomina los “no lugares”; esos espacios impersonales de circulación y que no están pensados para permanecer, aparentemente son solo tránsitos de vinculación de un lugar a otro (1992, pág. 41). Los “no lugares” son esos espacios de suspensión que nos relevan de todo rol que nos denomina como sujetos.

Nos embarcamos en un viaje en el que nuestra cotidianidad se reorganiza de una manera diferente cada vez, incluso siguiendo la misma premisa de un cálculo de horario exacto; es un viaje que se repite día tras día, pero es un hábito “no habitado”. ¿Cambia en algo si mi cuerpo deja de transportarse en ese asiento, a esa misma hora y hacia el mismo lugar en relación al resto de cuerpos? y, ¿si cada día asumiera una personalidad diferente, un traje, un cambio de apariencia, si me transformara en un nuevo personaje en cada viaje? Estamos haciendo parte de ese sistema de circulación masiva en la que los lugares que interferimos con nuestro cuerpo no nos pertenecen, no son propios de nuestra identidad, ni revelan a qué pertenecemos; estamos meramente expuestos a conjeturas: ¿astrónomas, trabajadores, empresarias, arquitectos, médicos, bailarines?

¿Qué hay en esos tránsitos reiterativos mientras nos dirigimos del municipio a la ciudad? Nuestro contexto cambia y nuevas formas de adaptabilidad deben surgir, nuestra temporalidad se transforma y comienza a hacer parte de la transitoriedad de nuestras actividades diarias. Un espacio ocupado efímera y pasajera, pero con flujos que destilan información día a día en doble vía de un lugar a otro. Estos espacios de no lugar permiten desarmar el cuerpo, en ellos el individuo traza mapas de infinitas posibilidades en un juego de resonancias con lo que encuentra a su paso.

Auge (1992) también menciona que en estos espacios de anonimato no queda más que el encuentro del sujeto consigo mismo, un pasaje de recorrido en solitario. Un espacio que no condiciona la forma de estar, como lo hace un salón de clase, una oficina, un museo, lugares que como representación social demarcan una carga simbólica e histórica; un no lugar que no representa una información específica más que lo que sucede en los pensamientos y el entrecruzamiento de vidas, destinos, todos bajo la misma espera.

Figura 22

Cuerpo paisaje



Nota. La figura del bus se desvanece y quedan los seres en la contemplación del paisaje o de su interioridad. En sus columnas, vibran con fuerza todos sus tránsitos. Ilustración realizada para el atlas por Martha Liliana Zapata (2020)

Este lugar de la neutralidad se transforma para abrirle espacio a la contemplación sin objetivo alguno más que la observación o la simple distracción que nos permite fantasear, observar cómo maneja el conductor, escuchar una tertulia en la que te involucraste sin darte cuenta, o conversar con alguien desconocido hablando de ti en tercera persona, como si fueras otro ser. Aprovechar el estado viajero para leer literatura mientras se desliza la carretera que atraviesa las montañas o contemplar el rastro fantasmagórico del deslizamiento de una montaña.

Figura 23

Arrullo



Nota. Espacios para múltiples posibilidades: el arrullo, la conversación, la lectura. Ilustración realizada para el atlas por Martha Liliana Zapata (2020)

Los últimos semestres del pregrado tal vez sean vividos solo para pensar, entre el vaivén de las curvas de la autopista y las vibraciones motoras reflejadas en los vidrios y en los asientos; nuestro cuerpo adopta una posición de reposo activo del juego de la verticalidad de la columna y de la horizontalidad de las piernas, con el peso del torso sobre la pelvis. Nuestras columnas, que ondulan inevitablemente de manera simultánea, hacen agitar las cabezas casi con el mismo rango de movimiento, salvo aquellos que se durmieron y liberaron todo su peso en una inclinación profunda y, en ocasiones, sobre el hombro de un desconocido. El cuerpo yace dormido contra toda voluntad o cuidado de sí, como sujeto diciente sumido en el placer de un aclamado reposo.

Antes de ceder el arrullo –sumergido en las montañas que abrazan la autopista– al sueño meditativo que reclama el cuerpo, mi *ojo académico* observa las anatomías, disecciona los cuerpos y contempla la coreografía de los que ya están dormidos. En cada viaje, nuestro organismo maleable muta progresivamente, reorganizándose en su interior, viajando con toda la información que recorre nuestra ondulada columna, de mente a cuerpo y de cuerpo a mente, extendiéndose con intensidad¹¹.

Vale la pena hacer la analogía de ubicar a Medellín en mi cabeza, mientras el encéfalo y la columna son el tránsito de aprendizaje en el que toda la información académica que recibía se deslizaba en un viaje constante de mi cerebro al cuerpo y de mi cuerpo al cerebro. Todo mi eje longitudinal se

Figura 24

Columna, autopista



Nota. Ilustración realizada para este atlas por Martha Liliana Zapata (2020)

¹¹ Intensidad: el prefijo *in* que equivale “hacia adentro”, el vocablo *tensus* que es sinónimo de extendido y finalmente el sufijo *dad* que equivale a cualidad. La intensidad de estos tránsitos denota la cualidad de extenderse hacia adentro como una transformación constante.

extiende a lo largo de la autopista Medellín-Bogotá. Al llegar a la ciudad, la información que se encuentra dispersa se entrelaza con cada una de las columnas que danzan, otros miles de trazos que vienen recorriendo aquellos “no lugares”.

Y volvemos a ser sujetos en movimiento; neuronas en conexión; territorios provisionales; habitantes temporales de puntos geográficos, donde volvemos a participar, a gestionar, a movernos como actores políticos; nos reintegramos a las coreografías inherentes a la ciudad; reasumimos ese rol de bailarines, docentes, estudiantes y creadores.

Figura 25

Cuerpos presentes, ventana a la ciudad



Nota. En esta escena, las personas están de pie frente a la ventana de un bus. La curva señala el trayecto y se conecta con el cristal que refleja la ciudad en forma de corazón por su relación sensible con los lugares. Ilustración realizada para este atlas por Martha Liliana Zapata (2020)

Y ¿cuál es la columna que nos comunica durante esta cuarentena? Ahora carecemos de estos tránsitos; ellos se transforman en redes de intercomunicación a través de plataformas sociales para encuentros sincrónicos y es ahí cuando cambiamos de lugar al clic de una nueva ventana. Nuestros estados internos se reorganizan con mayor rapidez; quedamos parcialmente expuestos a la luz de nuestras pantallas para ser la extensión del cableado de nuestros dispositivos.

CONTINUUM¹²

Figura 26

Baile decembrino



Nota. Mi madre en la celebración de cada 31 de diciembre.



El 31 de diciembre de 1995 mi madre sintió una necesidad incontrolable de danzar, su cuerpo respondió al movimiento vibratorio y acompasado del son decembrino, bailó toda la noche, cinco días después, nací.



¹² Continuum: Según Jean Liedloff (2009) “el concepto del continuum se refiere a la idea de que, para alcanzar un óptimo desarrollo físico, mental y emocional, los seres humanos -especialmente los bebés- necesitamos vivir las

Región umbilical

El tejido de mi experiencia humana está hilado por cada una de las facetas en las que he transcurrido en aprendizaje como estudiante, bailarina, artista, docente y demás roles sociales, hasta llegar a estudiar un pregrado en artes. Este tejido temporal es montañoso como el paisaje, poroso como el tejido óseo, cambiante y transformable como lo es mi cuerpo. Este gran tejido orgánico que hila cada célula se ha conformado desde el vientre de mi madre.

En este momento nos ubicamos en la región umbilical de este cuerpo, de este atlas.



En esta región del cuerpo humano, se encuentra el área que rodea la cicatriz umbilical, es decir, el ombligo que es una porción de piel, tras la cual, se ubican el colon transverso y el intestino delgado, junto con otros órganos que comprenden el sistema digestivo. Justo antes de continuar a la zona inferior, se encuentra nuestro centro de gravedad –lugar abstracto para determinar nuestra estabilidad corporal y que en danza nos es indispensable para equilibrar nuestro cuerpo en movimiento– y, unidos a la región umbilical, están el colon sigmoide, los órganos reproductivos y el recto.

.....

Entonces, este organismo¹³, que ahora vivo, fue alimentado por el cuerpo de mi madre y al nacer, la fuente de alimentación se traslada al medio que habito, al espacio que mi cuerpo

experiencias adaptativas que han sido básicas para nuestra especie a lo largo del proceso de nuestra evolución. (pág. 45).

¹³ La palabra organismo en esta sección toma sentido como cuerpo vivo en funcionamiento, un sistema de órganos en relación con el medio que lo afecta. Para ampliar esta noción, citamos a Feldenkrais (1981): “Lo que denominamos organismo está formado por el esqueleto, los músculos, el sistema nervioso y todo aquello que lo alimenta, le da calor y lo activa. Dichos movimientos producen el desplazamiento de todo el organismo y modifican su configuración según las diferentes actividades, las cuales, a su vez, afectan los diferentes ambientes de manera de satisfacer las necesidades del organismo. Por tanto, existe un ambiente en continuo cambio y un organismo en continuo cambio que interactúan sin interrupción mientras haya vida en el organismo”. (pág. 36)

Figura 27

Serie: hila deshila I



Nota. Esta serie se compone de seis imágenes, que van hilando el camino del desplazamiento de la campiña al pueblo.

Figura 28

Serie: hila deshila II



Nota. Son las piernas de mi madre, en ellas se teje un mapa que hiló su vida por 14 años.

llega a ocupar en un territorio en específico. Así que, este tejido temporal que me trae a este presente es el que abarca cada etapa de mi vida, el *continuum* que comprende mi propia existencia humana. Así que hablaré de cuál es el *continuum* que me alimenta, hacia dónde se expande este ombligo y cómo el discurso de la danza lo transversaliza.

Fui concebida por padres de zonas diferentes de Antioquia, mi madre de Rionegro y mi padre de Frontino. Nací en Medellín. Mis padres no demoraron en tomar rumbo a Frontino y me registraron en este municipio como si hubiese nacido allí, lo que tradujo a que Medellín no sería la ciudad de mi “eterna primavera”, ni siquiera en papeles. Por supuesto esta situación, en la legalidad, quedó un poco alejada de la realidad. Crecí con raíces nómadas porque siento como si hubiese nacido en Frontino, nombrando que fue así, contemplando constantemente los paisajes de la autopista del occidente antioqueño, mientras nos desplazábamos de Nutibara a Rionegro, Antioquia, y viceversa, durante mi crecimiento.

Seis meses después, en un viaje fugaz, fui bautizada en el corregimiento de Santa Elena. En resumen, niña nacida en dos territorios, registrada en Frontino, bautizada en Santa Elena. Y primeros años de vida en diferentes partes del corregimiento de Nutibara. Mi ombligo se agrietó hacia dos lugares, lo que generó el canal de conexión en distancia que hay ahora entre mis padres. Durante los siguientes 4 años, crecí entre las montañas del tradicional pueblo con un “quiosco” en medio de la plaza, de caballos en las calles, de olor a café secándose en la carretera o en los techos, de caminos de vereda en medio de las cañas de azúcar. Así mismo, como tierra fértil para la siembra, también era tierra fértil para los grupos armados de Colombia.

Durante los primeros años de su ejercicio como docente, mi madre vivió en las montañas de la vereda “la campiña” y por días veía desfilar a los paramilitares y a los guerrilleros; vivió de cerca el asesinato de sus compañeras y vio a sus estudiantes emprender rutas alternativas a la educación para pertenecer a las milicias, a veces por decisión u otras por obligación¹⁴. Los habitantes sin voluntad nombrados alternadamente como “guerrilleros” o “paramilitares” eran custodiados sin consentimiento por hombres armados, que reclamaban cuerpos para la máquina de la guerra.

¹⁴ En los relatos de mis padres, se escucha la voz del silencio al que tuvieron que sumirse, por aquellos días. Presenciar a metros la violación de una mujer, estar a punto de morir y ser salvado segundos antes. Escuchar a un hijo comunicar: “mamá, allá vienen los señores de trapo rojo”. En esta comunicación con el ombligo de la madre, comienza la relación con el contexto, mucho antes del nacimiento.

Figura 30

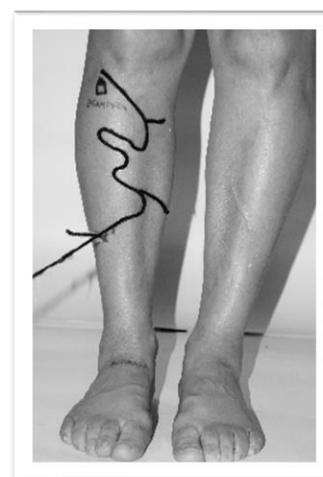
Serie: hila deshila III



Nota. Sus venas, sus líneas discontinuas, los rasgos de sus piernas, inscriben en la piel los caminos...

Figura 29

Serie: hila deshila IV



Nota. ...se hilan y se deshilan en al recuerdo de las sensaciones.

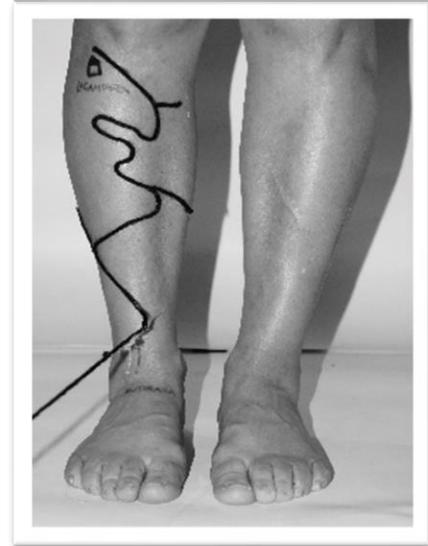
Cuerpos sin más opciones que asir un arma o tener un encuentro más próximo al fin de la vida. De ambos lados, son una suma a la planimétrica coreografía de la muerte que aquejaba a todo un país. Unidos involuntariamente a esta coreografía, fuimos desplazados de la altura de la montaña hacia el pueblo, desfilando como cientos de familias más, desterritorializados.

En el año 2000, en medio de las disputas de los grupos armados, mi madre logra un traslado a Rionegro.

Todos estos sucesos se hilan al tejido de la vida de una madre que encuentra una colisión que se inscribe en una parte del mapa experiencial de su vida: las memorias de un pueblo agrietado en extensión y en profundidad, memorias de las cuales también sus hijos se alimentan, incluso antes de su nacimiento. Por estas grietas veredales, nuestros cuerpos transitaron viviendo una realidad social propia de un conflicto armado. Es una porción de subjetividad encarnada en el cuerpo de una docente que busca llevar educación a los habitantes de un corregimiento en medio de la selva. En esta zona, los ombligos se alimentaban a través de un mecanismo de producción de muerte.

Figura 31

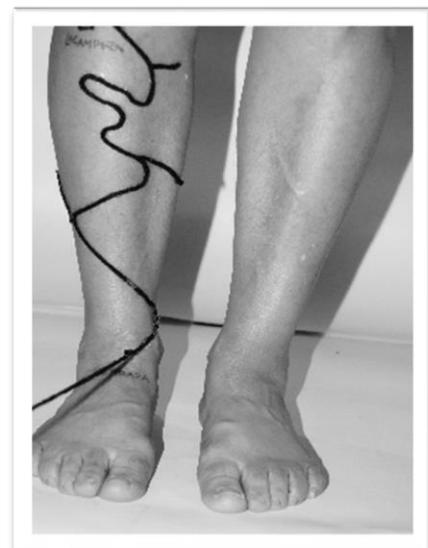
Serie: hila deshila V



Nota. Llevan los pasos por el camino veredal.

Figura 32

Serie: hila deshila VI



Nota. Representan las grietas del impacto de los pasos en el territorio.

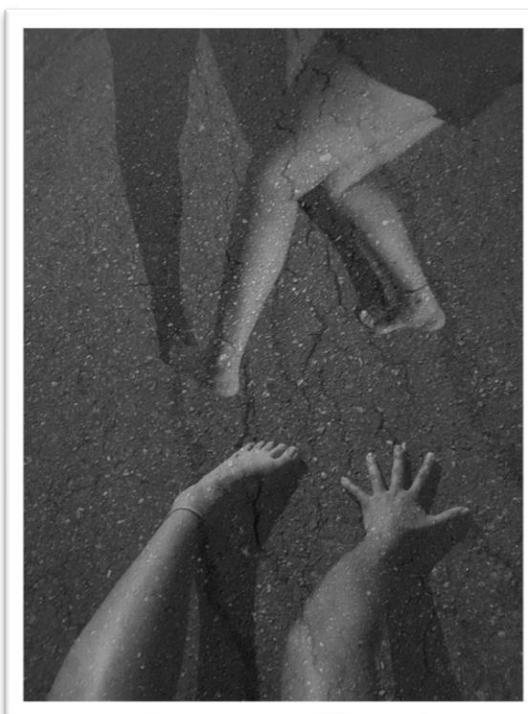
Encuentro en estos recorridos ciertas imágenes que me permiten ver estos viajes, desfiles y desplazamientos como dilataciones y cambios de camino hechas por grietas. Para que haya cambios de rumbo, de perspectiva o de estado, debe haber un detonante, un encuentro con algo, un peso dilatante, una colisión que genere un impacto en mayor o menor medida, pero que interpele a lo que viene en camino. Entonces, las grietas como algo que se abre no solo en extensión sino también en profundidad, generan un vacío entre territorios, un ruido a veces estridente y a veces tenue. Tal vez mi cuerpo esté andando en medio de las grietas, en medio del vacío, llenando la profundidad y recorriendo esas regiones del miedo, de la ansiedad, del dolor y del desarraigo. De vez en cuando, colisiono con la memoria de mis padres, cuyas piernas guardaron los mapas agrietados de sus pasos.¹⁵

Cuando pienso en una grieta¹⁶, me parece escuchar un estruendo, un crepitar seco; una montaña de piedra caer monumentalmente; el golpe de muchos tambores resonando cadenciosamente

llamando a la guerra, el sonido de una trompeta anunciando una entrada honorífica u honrando

Figura 33

Grietas



Nota. El asfalto reflejado en la piel por las colisiones en el asfalto, por la memoria de mis padres, y por los estridentes sonidos.

¹⁵ Con esta imagen de los mapas en las piernas, hago alusión al trabajo expositivo de Libia Posada *Signos Cardinales*. Los mapas dibujados sobre la piel de las piernas de víctimas del conflicto armado y desplazamiento forzado en Colombia. Las imágenes que planteo son un camino veredal –recorrido de la montaña al pueblo.

¹⁶ Grieta: La palabra grieta se deriva del latín vulgar *crepta*, participio del verbo *crepare* (crujir, rechinar, crepitar). *Crepta* significa "crujida". En este contexto, es la base semántica para expresar ruidos secos y crujidos de colisiones y sus sensaciones.

a una bandera. La marcha desalineada de botas pesadas sobre la tierra de los caminos selváticos o bien los pasos militares en un conmemorativo día histórico de la nación.

En mi infancia, no me gustaban los desfiles de ningún tipo, especialmente en los que encontrara bandas militares o marciales. Había algo en el estrepitoso sonido de la percusión – que para mis oídos era ruido– y me causaba molestia; las rechinantes cornetas me parecían más bien alaridos a través de un tubo; sus potentes tambores [pam, pararam, pararam-pam-pam-pam-pam o pam... pam... pam, pam, pam] eran como un martilleo sobre mis huesos; mis oídos no soportaban el tintineo agudo de las liras que entonaban melodías intensas y discordantes. Este cúmulo de sensaciones acompañaba los pasos de los cuerpos marchantes al unísono, para mi eran un tipo de estampida cuadrículada. Obviamente, no entendía lo que significaba este estructurado desfile, aunque su intención se percibía en el alcance vibratorio de los toques militares y en las sensaciones que generaban a su paso.

Años después, en mi adultez, estaría trabajando con una banda de marcha; sin embargo, mis huesos y mis oídos agradecieron que existieran otros formatos y que el nivel instrumental y musical de esta agrupación trascendía mis percepciones¹⁷. Con una misma estructura de marcha, pero de naturaleza competitiva y de exhibición, se aprecia un milimétrico juego coreográfico: la postura, el juego de lateralidad, la geometría espacial, el uniforme con alusión militar, el tiempo, la música, un compendio de fina precisión. Mi cuerpo y mi mente tuvieron que desterritorializarse constantemente para poder creer en esta extrema coreografía. Me costaba estar inmóvil en medio de todos los cuerpos “estatuillados”, no sentirlo como algo

¹⁷ *Drums & Bugle Corps*: es una unidad de marcha musical de calidad competitiva internacional, compuesto por numerosos integrantes entre músicos y bailarines. Su origen proviene de la historia militar estadounidense; conserva parte de sus tradiciones para crear representaciones escénicas de gran formato creativo, instrumental y musical. Los bailarines de un *Color Guard* son el acompañamiento dancístico y visual que, mediante el uso de banderas, rifles (no funcionales) y demás elementos de expresión visual, complementan el diseño temático y el programa musical del cuerpo escénico.

jocoso se me dificultaba un poco al inicio, pero pude experimentar todo el lenguaje y disciplina que suponía este nuevo desafío.



Formación en 10, 9, 8, 7... ¡Banda, Alto! ¡Personal, a discreción! (se escucha el distinguido zapateo resonar en conjunto en el suelo) ¡Atención, fir!; aline-ar; vista al frent; cubrir; a la iz-quier (se escucha de nuevo un zapateo, después de un giro en pivote en cambio de orientación); media-vuel; a la de-re. (15, 30, o 40 min en completo silencio corporal y verbal). Marchas para el desfile, ¡de frente! ... con compás, ¡mar!



Inicia una marcha a compás con el pie izquierdo (izquier, izquier, izquier, izquier...) con una precisión medida por la alineación y el cubierto entre filas y columnas, y un balanceo de piernas con la mínima flexión de rodillas – ¡Alineen!, ¡cubran! –. Largas horas de entrenamiento durante meses para perfeccionar el drill¹⁸, para la creación de una exhibición con sesenta músicos y bailarines en el campo de manera simultánea; es un andamiaje que conjuga tiempo, rutinas y preparación físico-mental, para lograr su propósito: ganar. En estos cuerpos, se actualiza desde otra perspectiva una dimensión que caracteriza la hegemonía en las naciones a lo largo de la historia: la guerra.

Y en esta relación es explícito el movimiento militar como una gran estructura coreográfica que reclama un cuerpo para un entrenamiento hacia un objetivo específico; se organiza en tropas, alinea con otros cuerpos y unifica sus voces en un grito simultáneo. Se establecen códigos de comunicación y se crea una dinámica performativa para el campo de

¹⁸ Drill: es lo que en danza llamaríamos planimetría. Son bloques de formaciones geométricas que se mueven en el campo formando diseños complejos y abstractos, requiriendo de habilidad atlética y corporal para el desplazamiento constante y rítmico.

acción. El ombligo de estos cuerpos se alimenta de lo que el medio le ofrece; las grietas del territorio recorren la piel sutilmente entrelazando los tejidos del sistema tegumentario hasta fundirse en las comisuras del ombligo. Un individuo que pase por una banda de marcha, probablemente tenga ganancia cuando se enfrente a un orden cerrado, además de adquirir resistencia física si debe asumir el deber de un servicio militar e integrarse al circuito de reclutamiento de cuerpos. Este acto de incorporación es una clara muestra de grietas en expansión y en extensión, que traen camino propagativo con unos cuerpos que nacen como potenciales promesas de lo que se denomina servicio a la patria.



Como lo mencioné en la introducción de esta región del atlas, cuando nacemos, nuestro ombligo no deja de ser un canal de alimentación al ser desprendido de la madre.

.....

Figura 34

La marcha



Nota. Las piernas recorren el territorio agrietado, se desplazan al son de una banda de marcha, un desfile militar o recorren los trechos de la montaña al pueblo, dejando atrás un hogar.

Yo experimenté en medio de cuerpos en marcha; hice una regresión a un temor de la infancia –el poderío de seres en multitud–; viví el poder con un aire militar como cuerpo para la competencia y para la exhibición de un acto disciplinario y, con la paciencia de quien quiere comprender cómo llegar a estos cuerpos, a esta especificidad de subjetividades, marché durante tres años. En el grupo de baile, se evidenciaban las ansias de competir entre grupos de baile y entre sus mismos integrantes. Este momento sincrónico actualizó mis experiencias dancísticas y mis inicios formales en la danza. Resumen: cuerpos en competencia, ambiente hostil, adolescencia herida.



Retrospectiva: comencé siendo una bailarina de tacones, vestido ajustado de poca tela, de sonrisa forzada; bailando porro, merengue, salsa e intentos de urbano. No eran las danzas, era la manera cruel de llegar al cuerpo y a la subjetividad de una adolescente y el ejercicio de encajar en un estrecho molde que era producto de tensiones. En este estrecho molde, mi cuerpo no hallaba su lugar, el espacio que mi cuerpo esculpía no me pertenecía.



Con el anunciado anterior, realizo una anticipada conexión con la creación del espacio, concepto que ampliaré en *hiperacusia al cuerpo*.

A lo largo de este tiempo y de manera sutil, acompañada de un tinnitus interno, intenso y agudo, creé un cuerpo para la readaptación o para la desadaptación, esculpí un lenguaje que relacionara mi ser femenino –en medio de seres masculinos– con aquellas bailarinas acostumbradas a los discursos que impone el poder de la palabra sobre el otro, en el intento de repetir fisicalidades y espacialidades. Presenté mi cuerpo como manifestación viva de experimentación de maleabilidad y de receptividad en todo este gran montaje.

Lo que hace que este protocolo sea significativo es el poder colectivo que atrae a los cuerpos y los mueve en una conmoción masiva; el ritmo acompasado genera un estado de poderío y presencia.

La música de las bandas de guerra es empleada por diversas razones desde la amplificación de sus gritos, hasta alimentar la moral y la valentía de los combatientes. La vibración de la música penetra los cuerpos al unísono, los conecta a gran escala y los mueve más allá del objetivo al que sean llevados. Así mismo sucede en una banda de marcha, ahí se propulsa ese poder, se construyen todas las sensaciones que emanan de una propuesta masiva de movimiento para sentir la euforia desbordada en el campo de acción con el objetivo de competir y ganar.

Pues bien, parece que la música tiene una fuerza desterritorializante [...] Quizás ese rasgo explica la fascinación colectiva ejercida por la música, [...] los tambores, trompetas, empuja a los pueblos y los ejércitos a una carrera que puede conducirlos al abismo, mucho más que los estándares y las banderas, que son cuadros, medios de clasificación o de adhesión. (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 301)

Comprender cuál es la esencia que hacía vibrar a todos esos cuerpos en el escenario y sentir en el mío qué era lo que despertaba la euforia energética en cada gesto del show en el campo, me sitúa en el atlas en los músculos de mi espalda. Las grietas del ombligo ascienden rodeando mi torso trazando el mapa de mis recorridos del dril en el asfalto desde mi cadera hasta mis hombros.

Hombros que traen la fuerza desde la espalda, desplegando la energía por mis brazos hasta los dedos y, más allá de sus límites, ellos se extienden para sostener una honorable bandera. En mis hombros se halla el tiempo que demoraron mis músculos en grabar el peso, la propulsión, el impulso, la circularidad y cada dinámica de movimiento de una bandera acrobática; un cuerpo estático que no hace parte del mío, pero se volvía una extensión de mis movimientos en un juego muscular, físico y mecánico. Vivir la euforia de un gran colectivo en altas intensidades sonoras; a vibraciones sincrónicas de los tambores y con el alto tono de las trompetas; el grave crujir de las tubas; los cantos articulados de los barítonos y los melófonos; la voz que dictaba una orden y que nos disponía a un mando colectivo para una demostración diacrónica.

Figura 36

Mapa del dril

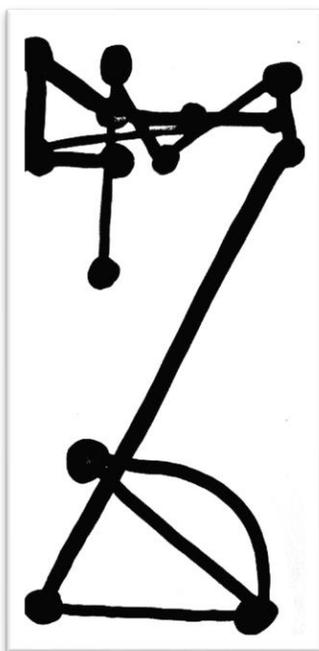
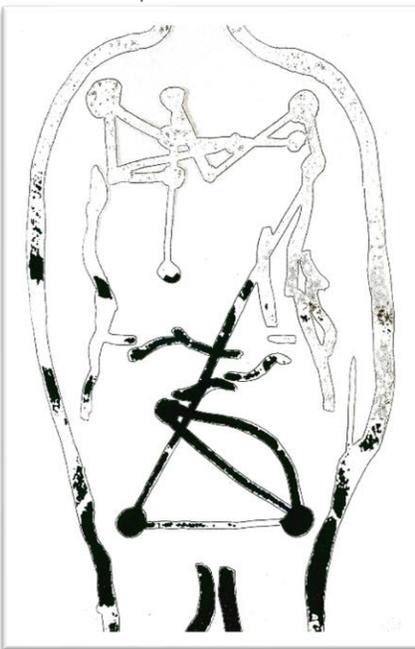


Figura 35

Dril en el cuerpo



Los hombros

Como muchos hombros en este país han sostenido la gran máquina de la guerra, han cargado los hijos montaña abajo, han sido alineados con el resto de cuerpos. Han transcurrido las grietas del ombligo de estas rasgadas tierras, han tenido que estar erguidos para demostrar firmeza y también se han plegado para vivir la pérdida, la desterritorialización y el dolor.

.....

Nota. Este es el mapa de mis recorridos planimétricos en el campo del show y en el campo de esta experiencia.

Es gracias a estos espacios que he logrado allanar mi camino de docente y coreógrafa, reescribiendo con la tinta de lo que Noemí Durán (2015) denomina *escenarios imprevistos*. He librado algunas micro-guerras de la cotidianidad en un espacio para la normalización de grietas profundas. Este proceso implicó ser un cuerpo en constante investigación, en construcción de una escucha abierta, que observa desde su integralidad otras fisicalidades; en un lugar donde soy la única que estudia danza –de hecho, la única mujer directiva, por ello este mapa instala puntos de conexión desde las caderas–, sigo siendo la extraña, y mi cuerpo, el lugar del desconocimiento en relación al contexto. Esta es la premisa esencial para cada lugar al que llegue.

Son estos momentos en los que el mapa del conocimiento académico debe desplegarse. Ellos son espacios para generar encuentros entre lo conceptual y lo real. Esta cartografía se reorganizó constantemente, se desestructuró y se ubicó en diferentes planos para poder jugar y aprovechar cada herramienta. Así que la doble vía siempre se desenvuelve del cuerpo al mapa y del mapa al cuerpo, mientras que todas las intensidades conceptuales generan nuevas conexiones para experimentar esta realidad situada.



Podemos regresar a la definición del mapa (móvil, transformable) en el apartado de anamnesis en relación a la memoria y a la imaginación, para entender cómo la conceptualización académica –ubicada en la cabeza– se vuelve memoria permitiéndome imaginar y crear.

•••••

La anterior reflexión me posiciona políticamente en un escenario donde los artistas tendremos la posibilidad de llegar a interpelar o, simplemente, a ser un cuerpo que escucha. Tras las nociones en las que puede circular la danza, según el PND¹⁹, es posible que como artistas transitemos o hayamos transitado por cada noción, incluso mediante cruces interdisciplinarios como los ya descritos. Estas intersecciones reconfiguran las múltiples formas de abordar el gran cuerpo de la danza.



Aquí podemos entrelazar los recorridos que me conectan a la red de neuronas del gremio e incluso podemos remitirnos al Manifiesto para bailarines nómadas.



Dentro de cada dinámica, se desprenden diversas formas de bailar, porque no solo corresponde al acto de componer una coreografía y reproducirla; los trazos de la danza se suscriben a un telar que los sostiene y les impregna consistencia. Muchos de estos modos de hacer se convierten en un acto performativo: impartir una clase, investigar sobre danza, impartir un taller masivo, recibir una clase teórica, preparar una clase, escribir sobre danza, dibujar la danza, gestionar y, sobre todo, ejercer el estado permanente de la reflexión en cada modo de hacer.

Durante los últimos cuatro años, he tenido espacio para transitar la realidad práctica de la danza en algunas de sus dimensiones. Ellas entablaron un diálogo en el ejercicio de la docencia a partir de colisiones que replantean la posibilidad de interpretar e interpelar a cada uno de los lugares que circulo. Volviendo al cuerpo como lugar, se pueden mapear todas las facetas que he explorado como bailarina y como profesora.

¹⁹ Plan Nacional de Danza Por favor regresar a la cabeza para recordar.

Se me revela el hacer de la danza en un sutil intento por resignificar el género y otras estructuras delimitantes y con la posibilidad de explorar diversas miradas hacia el cuerpo como lugar de la experimentación en el que las condiciones sociales pueden ser revertidas, como por ejemplo el ser mujer, la feminidad o la masculinidad, en una región e incluso un país cuya cultura continúa siendo dominada por el machismo.

Mi ejercicio laboral se ha desarrollado en algunos municipios del oriente antioqueño y parte de la práctica pedagógica se ha desenvuelto en el ballet infantil, que es la principal demanda del sector. Pero este género, aún está instalado en el imaginario colectivo como una práctica sólo para mujeres, bailar en general sigue siendo una discusión sobre el género. Me he encontrado con situaciones en las que un niño no quiera tomar de las manos a su compañero –porque esto no lo hacen los “hombres”. Así que esto reitera que en la práctica pedagógica hay muchos retos por enfrentar y la danza tiene la posibilidad de ofrecer acercamientos al cuerpo, que, de forma sutil vayan interfiriendo en los diferentes escenarios.

Figura 37
Cuerpos



Nota. El cuerpo en relación con el tiempo y con lo que lo interpela y él interpela.

Figura 38

Mapas en las clases



Nota. “son los niños y las niñas con sus respuestas inmediatas quienes nos dan las pistas clave para reconducir nuestra historia” (Durán, 2015, pág. 3).

El quehacer artístico es un acto poético en el que nuestro cuerpo es un pergamino para la experimentación. El artista y el docente tiene la oportunidad de ser un observador sensible que puede permitirse ver la vida como una práctica interpretativa de relaciones humanas. De esta manera, la práctica artística y la pedagogía se carga de sentido al poder transversalizar las experiencias como sujetos sociales y como intérpretes en la escena de la vida desde nuestra formación y devolviendo al mundo el fruto de nuestras experiencias. Es por eso que nuestra disciplina es transversalizada por tres actos ligados estrechamente y que se sostienen entre sí.

[...] formar-crear-investigar son acciones inseparables que disponen un espacio para pensar y vivir la danza como una práctica integral para el conocimiento y el autoconocimiento, para relacionarnos con los otros y el entorno, para activar los sentidos y entender el mundo a partir de ellos. Porque vivir los procesos de formación como actos creativos e investigativos, en sí mismos, es casi inevitable. Porque creación, investigación y formación son experiencias en las que es imposible escindir el saber y el ser. (Laboratorio de investigación en danza Universidad de Antioquia, 2019, pág. 69).

La verbalización de la danza se enlaza para equilibrar el contexto, el conocimiento y la práctica, un engranaje que se traduce en necesidades creativas y pedagógicas que mueven los deseos internos como premisas inseparables, porque el acto pedagógico se funde en lo que se tiene y en lo que se proyecta. A su vez, se instaura un laboratorio permanente para la exploración, la formación y la enseñanza.

Hiperacusia al Cuerpo



The ear hears

The brain listens

And the body senses vibrations.

Listening is a lifetime practice on accumulated experiences with sound.

–Pauline Oliveros–

•••••

Regresamos a la hipoacusia para propagar esta condición por todo mi cuerpo y transformarla en hiperacusia en todos mis sentidos. (Hemos hablado de ella para mencionar un sector específico: la atención que demanda el cuerpo artístico de la danza en la región). Ahora traigo esta condición auditiva como una colisión que atraviesa mi proceso de aprendizaje desde mi infancia, la ubico aquí de nuevo, con la especificidad de mi cuerpo entendido como soma, es decir, cómo lo vivo desde adentro. En ese sentido, después de haber dialogado con toda la exterioridad de la que también soy un pliegue, las intensidades que genera mi cuerpo internamente son estímulos que interactúan con el exterior.

La palabra griega *soma* significa *cuerpo vivo*. Hanna (1976), citado en Castro y Uribe (1998), define el soma como la capacidad de generar una interacción entre la consciencia, el funcionamiento biológico y el ambiente.

El estudio del soma se refiere al cuerpo biológico y fisiológico, funciones mediante las cuales hay relación entre consciencia y entorno. Soma designa cualquier organismo vivo con capacidad, en algún grado, de ser consciente del entorno (*sensorium*), y de

actuar intencio-nalmente en él (*motorium*). La relación recíproca entre movimiento y sensación es el centro del proceso somático. (Castro Carvajal & Uribe Rodriguez, 1998, pág. 32).²⁰

La intención de hablar de mi cuerpo como soma emana de cada órgano. Él tiene la capacidad de actualizar la información que me atraviesa en sintonía con la que produce. La hipoacusia como colisión causó una grieta a la edad de siete años, manifestando una ausencia de audición en mi lado izquierdo. No hubo causa específica alguna (una enfermedad, un golpe, una infección, una condición congénita o una circunstancia médica) que diagnosticara las razones de esta pérdida. Y hasta ahora solo hay presencia de mi oído con un 25% de escucha que equivale a estar en medio de aguas muy profundas, con simples sonidos ahogados.

Figura 39

Escuchar bajo el agua



Me permito explorar la hipoacusia, ver sus limitaciones y posibilidades que ofrece. Cómo lo mencioné anteriormente, ella interfiere en mi forma de aprendizaje, pues al no tener una escucha absoluta, en ocasiones hacía de mi presencia un tanto dispersa. Poco a poco,

²⁰ Parto del marco teórico de la investigación llamada *Consciencia somática*, publicada en la Revista de la Universidad de Antioquia "Educación Física y Deporte" en 1998, para destacar la importancia de la educación somática por medio de métodos y técnicas de diferentes pioneros de esta especialidad, entre ellos, el filósofo y educador Thomas Hanna.

desarrollé una *escucha visual* con cierta capacidad de análisis de movimiento y aprendizaje kinestésico, lo que me ayudaría en la práctica de la danza, desarrollando el ejercicio de llevar la información directamente al cuerpo, creando imágenes directas que activaran las sensaciones específicas en el soma. Por supuesto, al inicio fue difícil, pero mi cuerpo fue adaptándose a la forma de recibir la información.

La energía que podría gastar intentando escuchar la empleo para crear imágenes en el cuerpo, es un proceso somático de compensación, un traslado de fuerzas o de peso, mientras una zona carece de intensidad, otras se intensifican para compensar o sobrepasar las necesidades. Mi cuerpo comenzó a sentir más con ambas lateralidades –no completamente, es proceso en estudio–, pero sí desarrolló algo más de sensibilidad interna, incluso puedo decir que mi escucha se agudizó un poco más; me gusta pensar que el acto de escuchar se traslada a todo mi cuerpo, tanto interna como externamente. La premisa dada en las clases de danza, “escuchen lo que sucede”, no se limita a la audición o a los ojos, es un enlace directo con la información que se infiltra en el cuerpo y él lo intenta capturar con mayor atención.

Esto que sucede como forma consecuente de una falencia se convierte en una decisión de vivencia del soma; escuchar para mí está ligado al movimiento. Me seduce la idea de que esta escucha se desterritorialice en cada espacio donde el cuerpo se desplaza. Es decir, esta “mirada de la escucha” sobrepasa la noción molecular de una célula auditiva, se prolifera al cuerpo y a su vez se extiende después de sus límites físicos, desde acciones básicas como escribir en un computador, hasta estar en un salón con otros cuerpos.

En algún momento de prácticas hipercinéticas, una lesión en la rodilla reflejó en mi cuerpo un exceso de exigencia y agotamiento físico por lo que se me despertó un fuerte dolor que duró poco más de un año. De nuevo mi lado izquierdo se manifiesta en una posible actualización de mi descompensación muscular hipoacúsica. En ese momento, me encontraba un poco alejada de mis necesidades corporales. Surge una reflexión propia, reflejada a la vez en otras fisicalidades. Paradójicamente, los bailarines en nuestro contexto trabajamos con nuestro cuerpo, pero de cierto modo nos olvidamos de él por la extrema exigencia y poca recuperación –bien sea por voluntad propia o por la necesidad de trabajar, estudiar o bailar–, dedicándole poco tiempo al descanso y a la debida reactivación muscular en medio de las diferentes manifestaciones.

Normalizamos los malestares musculares y demás representaciones de dolor, olvidando que, en el ejercicio del exceso de movimiento, la danza continúa siendo una actividad extracotidiana.



Así que es posible que nuestras dinámicas itinerantes nos dejen apenas un suspiro entrecortado o por el contrario nos sostengan energéticamente por un largo tiempo. Pero el soma acumula información y puede desatarse en forma de grieta, no sólo física, sino también espiritual y emocional.

•••••

Figura 40

Radiografía de rodilla



Nuestro cuerpo no está alejado de lo que somos como bailarines o como humanos; sin embargo, optamos por dejar la responsabilidad de nuestros dolores a asuntos externos como si fuera natural que el ser bailarines equivaliera a desgaste, lesiones y corta vida de actividad. Sin negar alguna dificultad congénita o información que pueda llegar con nosotros, sigue siendo el cuerpo el lugar para la experimentación y campo abierto para comprender esa necesidad de atender a lo que parece obvio en nuestra cotidianidad. Feldenkrais (1981) lo nombra como las “nociones simples y fundamentales de nuestra vida cotidiana que, a través del hábito se convierten en esquivas” y dialoga con Bardet (2012) al mencionar que “Sentir y moverse como doble actividad simultánea, deviene finalmente una sola: la conciencia que tengo sobre mi cuerpo, que es mi presente. Un único presente [...]”.

Quedaba entonces hacerme responsable de lo que sucedía en ese momento y de ahí en adelante de todas mis acciones y consecuencias corporales. Una grieta estaba hablando de nuevo y se deslizaba desde mi isquiotibial hasta la inserción del peroné.

Esta atención que sale de sí misma, propiamente hablando una expansión, no corresponde a un movimiento vago o evasivo, es un trabajo preciso; basta con ver la importancia que han tomado, en la formación del bailarín, las técnicas somáticas que se caracterizan por un refinamiento de la atención sensible. (Bardet, 2012, pág. 159).

En las clases de ballet, descubrí que tenía cierta resistencia a los saltos y cierto temor a potenciar la fuerza de mis piernas. Un llamado a generar peso homogéneo en ambas piernas, un clic que detonaba de nuevo esa hipoacusia generalizada de mi lado izquierdo. Pero había algo más, una resistencia a una renuncia, un salto que mi cuerpo se adelantaba al querer irse de un lugar en el que bailaba. Mi soma ya se iba antes de mi voluntad y respondía a ese deseo

aún no nombrado desde la palabra. Así que su atención no estaba viva, había incomodidades que mi cuerpo manifestaba.

Posibles saltos al vacío que piden desterritorializarse para abrir otros espacios. ¿Qué es este cuerpo si no la posibilidad de habitar y deshabitar lugares, incluso como suma de múltiples conexiones y de interminables modificaciones espaciales? Parece obvio, pero me resulta interesante sentir cómo el cuerpo debe organizarse para transformar la energía en cada lugar e incluso entre otros cuerpos. El soma se actualiza para crearse un espacio, y hacerse presente junto a otros que se congregan en un territorio.

Y, ¿qué es el espacio?

Geográficamente es:

Una entidad geométrica abstracta definida por lugares y objetos; es una red de lugares y objetos que las personas pueden experimentar directamente a través del movimiento y el desplazamiento, del sentido de la dirección de la localización relativa de los objetos y lugares, y de la distancia y la expansión que los separa y los relaciona. (Delgado Mahecha, 2003, pág. 111)

La anterior definición resalta el movimiento como parte de la configuración del espacio, según la localización de los objetos y también cómo el ser humano crea un espacio y lo hace un lugar propio. Y, ¿cómo se construye un lugar en relación con el espacio en la danza?, ¿cuál es el lugar de la danza en términos de espacio? Hablemos del espacio en la danza y de cómo me impactó este concepto después de haber tenido un acercamiento al texto "*Lectura del Espacio*" que escribe Louppe (2012) en la *Poética de la danza contemporánea*. Allí el espacio

es mencionado como una construcción de la persona, es una “producción de nuestra conciencia”.

[...] construye y gestiona su propia cinesfera, que es el conjunto de nuestros gestos que nos vincula con el mundo. Es decir, que, del mismo modo que cada uno de nosotros posee la gama simbólica de los gestos que lo expresan, igualmente cada uno de nosotros está relacionado con un espacio específico cuya carga imaginaria, nos consideremos bailarines o no, tiene una fuerza significativa extrema. Pero se trata de un espacio individual, limitado a la localización inmediata del cuerpo. (Louppe, 2012, pág. 172)

Entonces si es el cuerpo el que determina la finitud de nuestra existencia hablando de materia física, se puede generar una localización fija de estar en el mundo, de manifestar una presencia inmediata. Es nuestro lugar permanente, por medio de él modificamos el espacio y este modifica al cuerpo, pero es producido por la relación que construyen. Delgado (2003) dialoga con Louppe (2012) al hablar de la experiencia como quien nos permite generar sensación y pensamiento. Además, “involucra directa o indirectamente a todos los sentidos y no se reduce a la visión; se siente con todos los sentidos” (Delgado Mahecha, 2003, pág. 112). Como cuerpo extenso, tiene la habilidad de experimentar con su organismo cada uno de los lugares modificados por el humano.

Este cuerpo que habito o que me habita crea espacio en la medida en que me muevo, muevo un objeto, me muevo con alguien, muevo lo que soy. El espacio es performativo, yo me muevo, yo creo y hago espacio, lo hago con mi peso, con la intención, con las direcciones, con

densidad o con suavidad²¹. Lo hago marcando un porro paisa y con la extensión de mi cuerpo en una falda; lo hago con los pies en la tierra y con la energía de la intensidad sonora que me generan los tambores cuando bailo afro; lo esculpo cuando practico ballet y dibujo espirales cuando giro; sobrepaso la energía de mi cuerpo cuando la extiendo esparciendo círculos en el aire con una bandera; o desterritorializo todas las formas predispuestas cuando hago danza contemporánea; o cuando improviso y expando mi espacio al piso o al tacto de otro cuerpo.

Cada forma de mover el espacio es un alimento que nutre mi cuerpo con calidad expresiva y muscular –la inteligencia de la consciencia corporal y espacial–, es decir, la atención expansiva sobre lo que puedo ser y mover con mi cuerpo.



La diversidad de movimiento se hace intensidad en mí con tan altas frecuencias, como cuando vemos una rueda girar tan rápido que finalmente pareciera estar estática. Pero llega un punto en que estas frecuencias se lentifican para percibir en el silencio lo que pueda escuchar con todo mi cuerpo, en atención.

•••••

Cada una de estas formas de acercamiento a las dinámicas de movimiento de la danza, activan zonas diferentes del soma que actualiza información de cada una. Bailar en una compañía o bailar en un grupo de aficionados o trabajar con músicos; enfundar una falda o vestir una trusa; estudiar ballet y danza contemporánea a lo largo de ocho semestres. Sentir cómo el ballet se instala en mi cuerpo como método de entrenamiento físico, como una exquisitez para la agilidad muscular y mental e incluso psicológica, convirtiéndose en una

²¹ Esta descripción hace referencia al análisis y escritura de movimiento, en los cuales se desarrolla un estudio del tiempo, del espacio, del peso y del flujo en relación con el cuerpo. (Laban, 1984)

necesidad para mi entrenamiento habitual y llegar a transversalizar cada una de mis prácticas pedagógicas y dancísticas.

Todas estas intensidades de movimiento, de lugares y de cuerpos se transforman en mi soma a la hora de devolverlo al mundo. Ya hemos visto que cada uno de los lugares que transcurrimos cotidianamente tienen una carga simbólica particular, un contexto, códigos y lenguajes. Son microterritorios que condicionan nuestra forma de ser y de estar; las colectividades se encargan de crear un lugar para las subjetividades que cada individuo asume como propias o apropiables, las experimentamos, las alimentamos y simultáneamente las transformamos y devolvemos al mundo, investigando, creando, danzando, conversando, siendo humanos.



Ya hemos hablado de las fuerzas colectivas que nos llevan al abismo o nos vuelven más humanos.



Corpus Fluxus

Figura 41

Corpus fluxus



Nota. Esta es la región umbilical desarmada, desplegada en el mapa, interrelacionada con el resto de regiones, en el cuerpo y en el territorio. Ella conecta flujos y lugares.

Mi cuerpo es quien manifiesta, grita, susurra y detona; es detonado, sostiene, libera, contiene y es contenido; es organizado y desorganiza; colisiona y es colisionado; es el escenario de las intensidades de los caminos que entran y salen de él. De esta manera, cada intensidad que recorre la cabeza, los hombros, rodillas y caderas, transversaliza mi columna, consecuentemente, son digeridas y procesadas en la región umbilical, que unida a la región

pélvica hacen de ese fragmento de mi cuerpo el lugar para la secreción y la generación de vida. El movimiento intenso de mis entrañas es un mar de fluidos en el que se configura mi soma en experiencia, él le devuelve al mundo danza en forma de escritura, de pedagogía como una necesidad biológica.

La región umbilical es el punto de confluencia de todos los lugares de mi cuerpo, aquí consisten las emociones que acompañan cada proceso; cuando una situación requiere mi potencial creativo, la serpiente que recorre desde el duodeno hasta el recto, se activa con fuerza y, de vez en cuando, algún ciclo de la región pélvica pone a mi cuerpo en absoluto reposo para luego dejarlo fluir.

Luego de georreferenciar aquellas patologías que me atrevía a nombrar accidentalmente –mis intestinos (representación física del estrés); la piel (representación física de la ansiedad); la espalda (exceso de responsabilidad y de inconformidades)–, comprendo que este cuerpo puede desarmarse y deshacerse, puedo situarlo en un espacio de resonancias, reformarlo y desorganizarlo; desterritorializar el lugar de la patología y, finalmente, crear otros espacios para mis órganos.

Volvemos a la descripción inicial de la región umbilical, en la que ubicamos el lugar abstracto para definir nuestro centro de gravedad entre los intestinos y el aparato reproductor. Este es el lugar que nos da la estabilidad dinámica y que nos cuesta muchos encuentros con el desequilibrio para poder sentirlo, una búsqueda en la práctica y en la repetición. Aquí yacen la razón y la emoción, esa dualidad que con frecuencia nos confronta, pues lo racional constantemente enmarca el impulso de las vísceras y de lo hormonal, aquello que se mueve en lo creativo y lo pedagógico. Ese centro es una zona de mediación de estas fuerzas donde se

aún los impulsos creativos de mis manos, de mis brazos, de mis hombros, de mis caderas y de mis piernas.

Este atlas queda abierto con la posibilidad de continuar expandiendo las conexiones y de cartografiar con mayor alcance lo que cuentan mis extremidades (la propulsión de mis piernas, el agarre y laboriosidad de mis brazos, el eje rotativo de mis hombros y de mis caderas).

El soma sobrepasa los límites de su forma humana, el cuerpo ya no es agrietado, es rizomático; “cualquier punto [...] puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 13). Se contempla la posibilidad de tener múltiples entradas que permitan seguir construyendo sobre la experimentación en la realidad misma. De allí radica la construcción de este escrito como un proceso rizomático, porque permite la conexión de órganos con eslabones inacabados; se configura en una actualización permanente donde acaecen transformaciones de manera alternada y simultánea... ∞

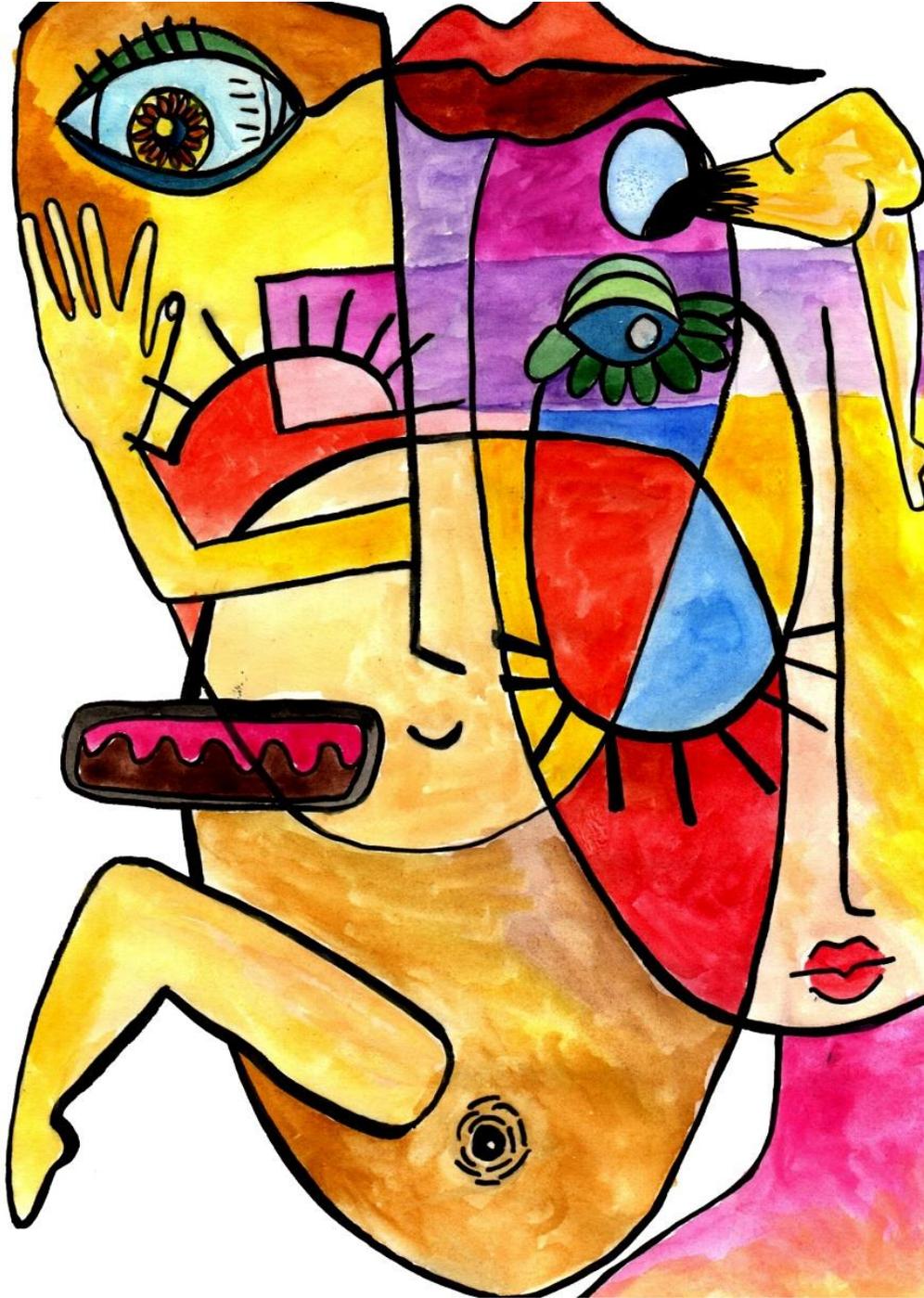


[...] abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento. Circuitos, conjunciones, niveles, y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 164)

.....

Figura 42

Mapas y cuerpo



Nota: Ilustración realizada para este atlas por Martha Liliana Zapata (2020).

CONCLUSIONES

Tres accidentes en una moto te hacen pensar en el peligro que corre tu cuerpo o tu vida. Lo piensas todo: cada contusión, cada raspón y cada gota de sangre, cada día de recuperación; lo siente cada fibra de tu cuerpo y de tu ser. En mi tercer accidente, alguien colisionó contra mí y caí unos cinco metros más adelante. Todo se ralentizó como si mi cuerpo recordara las anteriores caídas y casi supo en qué partes recibirían los golpes. Cuando me levanté, la adrenalina ya no nublaba el dolor en mi cuerpo; logré hacer un escáner rápido y general del estado de mi cuerpo y un análisis de los sucesos. Por aquellos días tenía la energía a tope y esto surgió como una especie de suspensión del tiempo, como si algo succionara mi desbordada energía hacia a mí en cuestión de diez segundos. En lo único que podía pensar era en el presente.

No hace falta colisionar vertiginosamente para vivir el cuerpo con la mayor atención en el eterno presente donde cualquier cosa puede pasar. El cuerpo en movimiento nos puede conectar con todo lo que confluye interna y externamente; escuchar está directamente relacionado con el movimiento y con todos los sentidos. Así mismo, la experiencia de entrelazar lugares escritos en el cuerpo exige un mapeo que pueda perdurar en la memoria.

Cada una de las colisiones que producen grietas y cicatrices son vestigios para la experimentación y para la creación, para la generación de vida y para hacer de esta existencia una interconexión rizomática que no tiene fin.

Si lo ponemos en relación con la tierra, este proceso escritural se descifra capa por capa, hasta llegar a su núcleo. En este caso, el núcleo es representado por el cuerpo, en la medida en que se relaciona con otros núcleos y como un todo. Se conforma una constelación humana y dancística. A su vez, cada grafema y cada sintagma cobra sentido desde las

dimensiones que se desarrollan en esta monografía, encontrando el reflejo del exterior en sí mismo.

Los vestigios investigativos que confluyen en este trabajo están comprendidos por el diálogo conceptual, teórico e histórico que se entabla con cada uno de los autores expuestos y así mismo, se identifican enlaces directos con dimensiones históricas de la experiencia humana y de construcción de subjetividades. De esta manera se logra un atlas que enlaza vínculos de la realidad objetiva desde las subjetividades con aquellos pilares que condicionan al ser humano desde concepciones espaciotemporales extensas –como las nociones de vida orgánica, la comunicación y la sostenibilidad– y permanentes pero que se actualizan en el tiempo y que determinan el accionar de la cotidianidad humana.

Desde el ejercicio monográfico, hallamos la cartografía como recurso capaz de llevar a cabo una guía investigativa, en la que el territorio y los sujetos que lo circulan, construyen conocimiento e historia y de allí nacen las principales pesquisas investigativas. Además, la cartografía se convierte para el artista en una herramienta de investigación, de análisis, de expresión de pensamiento y en una forma de abordar el lenguaje escritural como encuentro consigo mismo, que no es más que un reflejo de su exterioridad. Reafirmando cada vez la investigación como premisa inherente al quehacer artístico incitando en que cada acto creativo o pedagógico e individuo se permita desarmar juicios que se instalan como “verdades absolutas” y que se develan a través de la escritura y de la práctica reflexiva; poniendo a prueba cada tránsito que supone el acto investigativo, creando sensaciones abismalmente vertiginosas en la intriga de un nuevo hallazgo, en esta seductora idea del desconocimiento que nos atrae y succiona con fuerza como cuerpos de la danza.

El arte en sí mismo es un lugar para la investigación, para desincrustar y cuestionar cada prejuicio, donde nada está dado por hecho, donde hay mil entradas y un sinnúmero de salidas. El arte danzario que se mueve en esta escritura cartográfica, replantea lo que está sedimentado y amplía conceptos llevándolos a la práctica y devolviéndolos a la teoría, evidencia a la danza como lugar en el que se despliega todo el saber, la memoria y la sensibilidad desde el cuerpo como atlas en sí mismo. Mediante el movimiento del soma vivo, atento y presente, es placentero descubrir que autoinvestigarse resulta ser una composición compleja de infinitas dimensiones y puede parecer que nos diluimos en ellas desdibujando lo que creemos que nos hace genuinos.

Tras haber recorrido este cuerpo a lo largo de la coreografía de la escritura, del lenguaje y del territorio, las regiones –cabeza, espalda, región umbilical, hombros y pies– generan intensidades de contenido que provocan que este cuerpo sea un atlas inacabado, pues lo que hasta ahora ha surgido queda a media voz y a medio cuerpo, sediento de continuar cartografiando lugares para hurgarlos, enlazarlos, moverlos, transformarlos e imaginarlos en próximos y posibles estudios o laboratorios investigativos.

Referencias

- Alba, J., Cardona, C., Castañeda, R. M., Mejía, M. C., Moreno, J., Oquendo, P. d., . . . Zapáta, C. (28 de Mayo de 2020). *Comunicado público: #EmergenciaCultural en Medellín*. Obtenido de Revista Paso al Paso: <https://pasoalpasso.com/2020/05/28/comunicado-publico-emergenciacultural-en-medellin/>
- Aldana, G. M. (Enero de 2007). Diseño de proyectos de la investigación cualitativa. *Teoría y praxis investigativa, ISSN 1900-9380, Vol. 2, N°.2, 2007, 78-79*. Recuperado el Martes de Octubre de 2019, de Revista Teoría y Praxis Investigativa: https://www.researchgate.net/publication/38291752_Disenio_de_proyectos_en_la_investigacion_Cualitativa
- Audifon. (s.f.). *Audifon centros auditivos Glosario sobre audición*. Obtenido de Células ciliadas: <https://audifon.es/que-es/c/celulas-ciliadas/#:~:text=Las%20c%C3%A9lulas%20ciliadas%20del%20o%C3%ADdo%20son%20transductores%20muy%20sensibles%20claves,sonido%20en%20el%20o%C3%ADdo%20interno.>
- Auge, M. (1992). *Los <<No Lugares>> Espacios del Anonimato Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bardet, M. (2012). Atención. En M. Bardet, *Pensar Conmover Un encuentro entre danza y filosofía* (págs. 155-169). Buenos Aires: Cactus.
- Blanco, M. (Mayo/Agosto de 2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios, 9(19)*, 49-74. Recuperado el 15 de Octubre de 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004&lng=es&tlng=es.
- Castro Carvajal, J. A., & Uribe Rodriguez, M. (1998). La educación somática un medio para desarrollar el potencial humano. *Educación Física y Deporte, 31-43* <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3645230>.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. París: Les Editions de Minuit.
- Delgado Mahecha, O. (2003). *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá, D.E., Colombia: UNILIBROS.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2012). El campo de la Investigación cualitativa. En N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, *Manual de investigación cualitativa Vol. I* (págs. 43-101). Barcelona: Editorial Gedista.

- Driesse, M., & de Vet, A. (2011). *Atlas Subjetivo de México*. Ciudad de México: Stellar Group.
- Durán, N. (Febrero de 2015). *Reescribir entre cuerpos: Escenarios para lo imprevisto*. Obtenido de La casa voladora - Casa nido: <https://casavoladora.wordpress.com/>
- Feldenkrais, M. (1981). *La dificultad de ver lo obvio*. Cupertino, California: Meta Publications.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Herrera, H., Dresser, M., & de Vet, A. (2015). *Atlas subjetivo de Colombia*. Bogotá: Nomos Impresores.
- Laban, R. (1984). *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Laboratorio de investigación en danza UdeA. (Noviembre de 2019). *¡Danza, Medellín!* Obtenido de Cartografías subjetivas: <http://danzamedellin.net/>
- Laboratorio de investigación en danza Universidad de Antioquia. (2019). *Lineamientos para la consolidación de una política pública en danza como bien social y cultural de la ciudad de Medellín*. Medellín.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza performance y política del movimiento*. España: Menú de comunicació.
- Lepecki, A. (2006). Introducción La ontología política del movimiento. En A. Lepecki, *Agotar la Danza Performance y política del movimiento* (págs. 37-38). España: Menú de Comunicació.
- Liedloff, J. (2009). *El concepto de Continuun*. España: FER Fotocomposición, S.A.
- Loupe, L. (2012). *La poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MedlinePlus. (2019). *Medline Plus*. Obtenido de Temas de salud: <https://medlineplus.gov/spanish/tinnitus.html>
- Ministerio de Cultura República de Colombia. (2010). *Lineamientos del plan nacional de danza*. Bogotá: EBJ PUBLICIDAD.
- Muñoz, J. G. (2017). Las claves de la autoetnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia y transformatividad. *Atas - Investigação Qualitativa em Ciências Sociais. Vol.3. Sección Artigos*, 130-134 <https://ciaiq.org/9o-congreso-ibero-americano-en-investigacion-qualitativa/>. Recuperado el 15 de Octubre de 2019, de Las claves de la etnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia.

- Osorio, S. N. (2007). La Teoría Crítica de la Sociedad de la Escuela de Frankfurt. *Revista Educación y Desarrollo Social. Vol 1. N°1*, 104-119 <https://www.academia.edu/>. Recuperado el 15 de Octubre de 2019, de Universidad Militar "Nueva Granada".
- Posada, L. (2014). Signos Cardinales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 217-222.
- Rivas, L. M. (2015). Un acercamiento a la investigación cualitativa. *Revista Forum Doctoral N°6. Enero-Junio. ISSN: 2027-2146*, Introducción párrafo 2 https://www.researchgate.net/publication/280858237_Un_acercamiento_a_la_investigacion_cualitativa.
- Rubio, N. (2013). Lo mejor es que nos olvidemos: la penúltima venganza. *Tesis de grado para Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas*. Bogotá.
- Sánchez, J. A. (2013). Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista, ISSN 1657-3243, N° 19* <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5685453>, 36-51.
- Suárez, J., & Zapata, L. F. (2006). LA MEMORIA un acercamiento entre Aristóteles y la neurociencia. *Psicología desde el Caribe [Fecha de consulta 2 de septiembre de 2020]*, vii-xi <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21301801>.
- Tambutti, S. (2008). Teoría General de la Danza. *Revista Chilena de Investigación Estética. ISSN 0568-3939 N°43 [en línea]*, 11-26.
- Tartás, C., & Gurudi, R. (2013). RiuNet. *Expresión Gráfica Arquitectónica*. <https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>, 226-235.
- Vélez, M. (287 de Marzo de 2014). La devoción de lo ignorado. Breve escrito sobre la investigación en humanidades. *Revista Co-herencia Vol.10. N°20 Enero-Junio Medellín, Colombia ISSN 1794-5887*, 235-275. Recuperado el 11 de Agosto de 2020, de Scielo biblioteca en línea: <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v11n20/v11n20a12.pdf>
- Warburg, A. (1905). Atlas Mnemosyne. Alemania.
- Zapata, M. L. (2020). Neurosensorial. *Ilustraciones*. Marinilla.