



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

**CARTOGRAFÍAS CORPOÉTICAS:
UNA APUESTA FORMATIVA DE UNA MAESTRA DE LENGUAJE**

Geraldine Andrea Arroyave Gómez

Universidad de Antioquia

Facultad de Educación

Departamento de Enseñanza de las Ciencias y las Artes

Medellín, Colombia

2019



Cartografías corpoéticas: una apuesta formativa de una maestra de lenguaje

Geraldine Andrea Arroyave Gómez

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciada en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana

Asesores:

Teresita Ospina Álvarez
Doctora en Educación

Rafael Múnera Barbosa
Magíster en Educación

Universidad de Antioquia
Facultad de Educación
Departamento de Enseñanza de las Ciencias y las Artes
Medellín, Colombia

2019

CONTENIDO

Agradecimientos	5
Resumen.....	6
Algunas pistas para el lector cartógrafo.....	7
ACTO I. LAS APERTURAS DE LA PALABRA	10
PRIMERA ESCENA: JUSTIFICACIÓN.	
<i>Una cadencia que mapea, siendo línea y cicatriz.</i>	10
SEGUNDA ESCENA: DEL MISTERIO PROBLÉMICO O CONFLICTO.	
<i>Tres surcos surgen en tres capas de piel.</i>	13
Puerto 1. <i>La danza de un silencio que se nombra.</i>	14
Puerto 2. <i>El telón de la palabra revistiendo un cuerpo adolescente.</i>	15
Puerto 3. <i>El cuerpo de un poema o la piel de la palabra en una maestra.</i>	17
TERCERA ESCENA: DEL CONTEXTO O DONDE SUCEDE LA ACCIÓN.	
<i>Un laboratorio escénico para experimentar con el cuerpo.</i>	19
CUARTA ESCENA: DE LOS ANTECEDENTES.	
<i>Voces que regresan o algunas vértebras para la maestra de lenguaje.</i>	23
ACTO II. HORIZONTE CONCEPTUAL O UNA POLIFONÍA ANTROPOMORFA.....	26
PRIMERA ESCENA: DE LA COLUMNA VERTEBRAL.	
<i>Cartografía y rizoma.</i>	27
SEGUNDA ESCENA: DE LA PIEL O UNOS PÁRPADOS ABIERTOS.	
<i>Cuerpo.</i>	28
TERCERA ESCENA: DE LAS PALABRAS EPIDÉRMICAS.	
<i>Poesía</i>	31
CUARTA ESCENA: DE LA PIEL QUE RECIBE PALABRAS EPIDÉRMICAS.	
<i>Cartografías corpoéticas.</i>	35
QUINTA ESCENA: DE LAS MANOS ATRAPANDO UN TIEMPO -MUTABLE-.	
<i>Formación.</i>	37
ACTO III. HORIZONTE METODOLÓGICO O UNA MIRADA CARTOGRÁFICA-CORPOÉTICA.	41
PRIMERA ESCENA: DE CÓMO NACEN LOS PASOS PARA VOLVERSE ECOS.	41

SEGUNDA ESCENA: DE LO ARÁCNIDO TEJIENDO CLAROS DEL BOSQUE.	43
TERCERA ESCENA: DE LOS TRES TIMBRES QUE ANUNCIAN UNA METÓDICA CARTOGRÁFICA-CORPOÉTICA.	44
Los tres pasos o timbres: la creación del método corpoético.	46
ACTO IV. A MODO DE CONCLUSIÓN.	
<i>Por ahora se cierra el telón: cartografías corpoéticas.</i>	52
Cartografías corpoéticas	53
Physique of words	53
Cuerpos posibles.....	54
Sin título.	55
Eleonora.....	57
Corpus florat	58
Satélites.....	61
Silencio ciego	62
Snow <i>cove-red</i>	63
Urdir en una cicatriz	63
ANEXOS	66
Bibliografía	83

Agradecimientos

A mis padres y a mi hermano, por ser ancla, resonancia en el rincón más diáfano de mi alma, por caminar mis pasos como suyos, de una manera genuina e incondicional.

A todas y cada una de las mujeres que me habitaron al otro lado de la piel a lo largo de este viaje. Viaje que no termina, pues no podría tener finitud una travesía que ha permitido escuchar palpitantes e ingrátidos, los verdaderos sueños.

A mis maestros de senda, Teresita Ospina y Rafael Múnera, quienes con la agudeza de sus ojos y oídos han sabido acompañarme en esta posibilidad otra de nombrarme y atender mis potencias vitales. Gracias por aventurarse a creer junto a mí en esta apuesta, tan sensibles y sensatos, ante cada riesgo, inquietud y energía para transformar. A mis maestros de teatro por su apoyo, asombro y susceptibilidad permanentes.

A mis atesorados amigos y compañeros, quienes vibraron cerca del latido de un ritmo vertiginoso, de un tiempo noctámbulo.

A la complicidad, por navegar conmigo cada uno de mis impulsos constelando palabras.

Y por supuesto, a las formas de lenguaje que fui, y en las que siempre quiero poder devenir.

Resumen:

Cartografías corpoéticas: una apuesta formativa de una maestra de lenguaje, es un trasegar investigativo que pretende, desde la invención-creación literaria, nombrar algunas maneras que expresan la relación palabra-cuerpo. Es un texto que a la vez es piel y movimiento, al tener una metodología cartográfica en la que la experimentación con artes como la poesía y el teatro en lugares donde se produce lo educativo por fuera de la escuela, está en conexión con la vida, con escenarios, laboratorios y aulas.

Palabras clave: cartografías corpoéticas, experimentación, invención-creación, poesía, teatro.

Abstract:

Cartografías corpoéticas: an educative proposal of a language teacher, is an investigative stroll that pretends, through the literary invention-creation, to name some of the forms that compose the tie word-body. This text is, at the same time, skin and movement; by having mapping as its methodology, in which experimentation with arts such as poetry and theatre, in spaces where the formative practice is outside the school; is in deep connection to life, stages, labs, rooms.

Keywords: cartografías corpoéticas, experimentation, invention-creation, poetry, theatre.

Algunas pistas para el lector cartógrafo

- *De los personajes.* Las diferentes maneras que aquí se presentan para referirse a las mujeres que aparecen en letra cursiva a lo largo de esta investigación remiten todas a la misma mujer: Geraldine Andrea Arroyave Gómez. Quien ha considerado para esta apuesta formativa tener también otros modos de nombrarse, los que a su vez son expresados como personajes. Son estos: *la maestra de lenguaje, la mujer que escribe, la mujer que recita y Eleonora*. Cada una de ellas expresa desde un lugar diferente a Geraldine Arroyave, al producir cartografías desde su invención-creación ante la relación del cuerpo y la palabra. Son pues todas ellas una misma mujer, quienes salen a la luz según el modo en que las fugas dentro de esta investigación, las retomen. Es necesario recalcar que nacen siendo personajes en el presente texto, por lo tanto, cada vez que aparecen, independientemente del tipo de fuente en que se encuentren escritos, siempre están en cursiva. Así pues, es pertinente aclarar en ese sentido que, cuando aparece un concepto en cursiva, esto está indicando que el concepto se pretende también tomar como un personaje. De igual manera, se hace un énfasis inicial en dicho aspecto en el momento en que comienza a presentarse este caso en el texto.
- *De los tipos y tamaños de fuente.* El texto en sí mismo es un cuerpo, por lo tanto, se hará uso de diferentes tipos y tamaños de fuente con el fin de potenciar la expresividad donde las formas de las palabras se mueven tal y como lo hizo la investigación en las búsquedas, experimentaciones y creaciones de la maestra en formación.
- *De las voces y los narradores.* La indicación realizada en el punto anterior parte de un propósito expresivo a través de las voces o narradores que toman la palabra. Así pues: acotación está cursiva, narrador omnisciente está a máquina de escribir, y las demás voces en letra redonda responden a objetivos de desarrollo o necesidades propiamente académicas.
- *Del tono narrativo.* Este texto presenta un tono de escritura tanto dramático como poético, por lo tanto, la invención-creación es el eje transversal desde el que se pretende que la escritura pueda dar cuenta de las formas en que tuvo lugar este trabajo de grado, producto de la experiencia de prácticas pedagógicas en el ciclo de proyección final, cuya duración fue de un año y medio.

- *De los modos de nombrar los componentes investigativos.* Ya que el presente texto toma distancia de la forma convencional de presentar los componentes de la investigación, es preciso aclarar que estos aparecen a manera de actos y escenas, desde los recursos dramáticos que se emplean. Así pues, estos se desglosan del siguiente modo: en el Acto I se encuentran las aperturas de la palabra, en el que la primera escena refiere a la justificación, la segunda escena al enigma o conflicto (teniendo este a su vez tres puertos en los que acontece, con su respectivo orden), la tercera escena a la contextualización y la cuarta escena a los antecedentes; en el Acto II se presenta el horizonte conceptual, donde la primera escena se refiere a *cartografía y rizoma*, la segunda escena a *cuerpo*, la tercera escena a *poesía*, la cuarta escena a *cartografías corpoéticas* y la quinta escena a *formación*; en el Acto III tiene lugar el horizonte metodológico, en el que la primera escena se refiere a las búsquedas en las que emerge la metódica, la segunda escena al apartado conceptual mediante el que se presenta la propuesta y la tercera escena es la creación del método a través de tres pasos o timbres. Por último, el Acto IV presenta, a modo de conclusión, una serie de cartografías corpoéticas. Posteriormente se encuentran tanto los anexos como la bibliografía citada.
- *De la imagen con letras sueltas a máquina de escribir.* Uno de los narradores importantes es el narrador omnisciente, quien presenta la experiencia de la maestra en formación en los diferentes recorridos sensibles que hace en sus aspectos de acercamiento y crecimiento con la palabra y el cuerpo. Para ello, se hace uso de una voz en off (pensada para la escena) o narrador omnisciente que se visualiza a través de un estilo de fuente de máquina de escribir. Para ubicar la aparición de esta voz en off, se indica que siempre llegará acompañada de una imagen en la parte derecha de la página, encabezando así la intervención.
- *De las acotaciones de colores.* Las acotaciones escritas en cursiva y con diferentes colores a lo largo del texto tienen un propósito expresivo y escénico, en tanto indican la atmósfera que a nivel luminotécnico se presenta. Estos colores varían constantemente según las afectaciones de la maestra en formación, no obstante, la presencia cromática también se deja susceptible a los sentidos del lector.
- *De la búsqueda sensible.* Este trabajo de grado no trata de presentar una manera autobiográfica ni biográfica de narrar la experiencia investigativa de Geraldine Arroyave, sino que parte de ella y de su experimentación a través de la invención-creación de una

serie de formas cartográficas y corpoéticas que nacen como posibilidad de creación literaria a partir de su gusto profundo por la poesía.

ACTO I. LAS APERTURAS DE LA PALABRA

La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua.
José Lezama Lima

PRIMERA ESCENA: JUSTIFICACIÓN.

Una cadencia que mapea, siendo línea y cicatriz.

Ambiente general: azul espeso. Atmósfera: ocaso.

En escena: un escritorio y una torre de libros que hace las veces de butaca. Sobre esta: una pluma de escribir, un radio, un candelabro con tres velas de colores: azul, violeta, verde. Una de las velas: la azul, está bastante derretida. En la esquina superior derecha del escritorio hay un vestigio de vela blanca, parece haber terminado de consumirse hace unos cuantos segundos.

Una mujer de unos veintitantos años entra lentamente al lugar. Tiene los ojos cerrados, entra tanteando. Después de un par de segundos mira sus manos con un gesto tímido, pero curioso. Saca un pequeño cilindro blanco de uno de los bolsillos de su pantalón. Lo despliega soltando uno de los bordes, y al caer, este se va extendiendo como un camino de papel. Es un camino que se desliza con inmediatez, abandonando las tablas. Parece querer avanzar hasta los espectadores. Ella alza sus manos en un movimiento contundente, como quien quiere atrapar el tiempo, como quien quiere palpar con los oídos o escuchar con los dedos.

Un flash corta la luz azul, parece sacar una fotografía. Siguen iluminando el recinto las cuatro velas. Escena parcialmente oscura, luces cenitales y de piso amarillas, tenues, se encienden¹.

¹ Estas acotaciones (en un punto menor de tamaño y en cursiva) están pensadas con intención expresiva. Aparecerán con este tamaño y en este tipo de letra a lo largo del texto. En este caso, para la puesta en escena acerca de las aperturas de las palabras en la justificación del enigma que surge en la maestra en formación. La intención de estas acotaciones es únicamente expresiva, por lo cual los siguientes apartados de esta primera escena son los que darán cuenta del propósito académico de la maestra al defender la cadencia que en ella se ha cicatrizado y que aquí presenta. Con respecto a las acotaciones en esta escena, continúan acotaciones que indican aspectos luminotécnicos o correspondientes al atrezzo o utilería, esta última la define Patrice Pavis (1990) en su “*Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*” como “objetos escénicos (excepto decorados y vestuario) que los actores utilizan o manipulan a lo largo de la obra”. (p.532)



Sonido veloz y continuo de máquina de escribir. Voz en off.

a^m
p g
, s

Del otro lado de la piel también habita la palabra. Esa que busca aniquilarse siendo hoguera, impulso, morada. Ella escuchaba cómo la palabra se revelaba en la sonoridad del viento y del río, aturdida con el ruido de la ciudad o del silencio mismo para invitarla a nombrar con una pluma. Los párpados de la noche se sincronizaban con la expansión de su pecho. Ella aún no podía explicarlo, no descifraba por qué o cómo sucedía, pero sabía que sólo la textura de la tinta, tan libre, y en otras tan escurridiza, trazaba formas en su interior, formas para las que únicamente el papel -o la piel- alcanzaban a ser fuerzas de contención.

La palabra era tinta, pero además nacía en la tez del horizonte y se entrañaba en los contornos de la cotidianidad. Esta emergía como brazos de árboles observando el sol, se tejía en sus pasos sedientos como una ramificación abierta y a la vez herida. La energía de la palabra rompía las cápsulas de aire en las que se envolvía para tomar un lugar y hacerse a un latido dentro de una potencia sorda que necesitaba gritar.

Era el momento de adentrarse en la búsqueda de respuestas, de movimientos, de potencias, de conexiones. Estas últimas le permitían mapear y sumergirse en

una cadencia. Entraba en esta cadencia confiando en la intuición que tenían cada uno de sus dedos palpando el asombro y el límite de la palabra. La veía danzando para ondular las sensaciones, soplando sus cicatrices con susurros, compresas, velocidad y turbulencia. La advertía agazapando su voz, para convertirla en su vela, en su telón, para enseñarle la otra cara del misterio y mostrarle esos otros rostros de mujeres que la habitan y la renuevan, para sacudir su tiempo en la poesía del silencio. Poesía. Seis grafemas que ahora le decían: la palabra también es cuerpo².

La palabra poética abandona el papel para volverse figura, para ubicarse en algún lugar de un cuerpo que necesita escribir-se. El cuerpo que escribe es la misma palabra, esa que intenta ser revelada ante una manifestación humana, artística, sensible. A ella le interesa conocer precisamente cómo es posible que poesía y cuerpo puedan habitar un mismo plano, aunque siempre le hayan dicho que deben entenderse separados. Defender entonces una cadencia que mapea en ella, siendo al mismo tiempo: línea y cicatriz, es su propósito. Un propósito que navega en la ruptura de aquella idea que nunca logró encajar con su manera de ver el mundo, desde un sentido dicotómico: la palabra es un terreno; el cuerpo, otro. Están apartes e indistintos. ¿Qué sucede entonces cuando una maestra de lengua y literatura pretende crear al interior de esa unidad en la que palabra y cuerpo pueden ser una forma, un territorio?

Allí, esta maestra decide preguntarse por otras relaciones, por otros hilos, por otras conexiones: palabra y cuerpo, poesía y teatro, creación y experimentación. Y esto es posible en una línea de investigación llamada: arte, literatura y formación, experimentación con artes y creación literaria³. Ya que, durante todo su proceso académico, una formación a través de potencias

² Narrador omnisciente o voz en off representado a través de la máquina de escribir: conoce de manera profunda las búsquedas formativas de la maestra en formación, por lo tanto, a partir de esta escena comenzará a tomar la palabra de manera recurrente. Es un narrador distanciado de la maestra, pero, al conocerla bastante bien puede operar como cómplice de sus pensamientos. Es pues, quien hace comentarios constantes dirigidos hacia los espectadores, invitando así de una u otra manera, a una pequeña ruptura de la cuarta pared, esta última expresada por Patrice Pavis (1990) en tanto que “En el teatro *ilusionista**, el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior es derribada”. (p.110)

³ Centrada en la formación pedagógica de los maestros de Humanidades y Lengua Castellana: Arte, literatura y formación. Experimentación con artes y creación literaria, se inscribe en la línea de investigación: Lenguaje, mediaciones y otros sistemas simbólicos. De esta manera, inscritos en un asunto sensible, no se trata del análisis de obras de arte plásticas o manifestaciones artísticas; o de estudios de literatura comparada, ni gramaticales, ni sintácticos. Se trata de abordar lo humano en su dimensión pedagógica, didáctica, artística, estética y literaria. Se trata de entender el arte, la literatura y la formación como posibilidades de movimiento de la vida donde ocurre lo múltiple,

vitales latiendo precisamente desde la poesía en relación con otras artes, fue un surco que comenzó a anclarse en su piel, en su trazo, en su experiencia.



Los surcos y las formas espiraladas de las palabras comienzan a tener lugar en la piel de *la maestra de lenguaje*.

SEGUNDA ESCENA: DEL MISTERIO PROBLÉMICO O CONFLICTO⁴.

Tres surcos surgen en tres capas de piel.

*Caen niñas de papel de variados colores.
¿Hablan los colores?
¿Hablan las imágenes de papel?
Alejandra Pizarnik*

Ambiente general: violeta pálido. Atmósfera: alba.

para permitirse “sentir” y hacer algo con aquello que se siente. Esto, instaurado, en ocasiones, en escenarios no convencionales de enseñanza que permiten explorar qué de lo educativo ocurre y transcurre en dichos lugares.

⁴ Según Patrice Pavis (1990) “El conflicto dramático es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación”. (p.92).

Puerto 1. *La danza de un silencio que se nombra.*

La mujer que está sentada frente al escritorio recuesta su cabeza. Una niña de unos seis años aproximadamente entra en un triciclo amarillo, lleva una mochila. En escena: barcos de papel de diversos tamaños y colores. Después de hacer algunos giros por el lugar, la pequeña se detiene, saca algunas hojas de su mochila para luego sentarse en el suelo y comenzar a plegar el papel. Comienza un monólogo.

Me gustaría poder viajar en mis barquitos de papel, me gusta hacer barquitos de papel. Tengo que contarles un secreto: yo nunca me raspé las rodillas, ni los codos, ni las manos, cuando salía a montar en mi triciclo. Yo paseaba despaciecito. Pero ahora este triciclo me queda muy chiquito. Me gustaría algún día tener una bici. Lo que pasa es que yo soy muy distraída, eso dice la profe de matemáticas. Pero yo nunca me había divertido tanto: me gusta ver cómo las letras se van juntando y luego son palabras que suenan lo más de bonito. La profe de español también me dice que yo hablo mucho y dice que eso está bien, pero que no en clase. No es mi culpa, me gusta contarle a la gente todas las cosas que veo por ahí. Por eso es que yo quiero aprender a juntar bien las palabras, para poder escribir todo eso tan lindo antes de que se me olvide. Y así no tengo que hablar tanto en clase y la profe no me tiene que regañar.

A la puerta de aquella niña -quien más tarde querría ser maestra- tocaron *los bordes* de la palabra: ese cuerpo de hoja blanca, un cuerpo con arrugas, sinuosidades y pliegues que la tejería en la sospecha de una potencia vital danzando en ella sin detenerse y que sería nombrada en el compás de una carcajada, en la elocuencia de las lágrimas.

La luz que acompaña a la niña se apaga. Ahora una luz azul abraza a esa mujer que ahora no duerme, sino que escribe. Pronuncia en voz alta lo que parece ir plasmando en una bitácora.

No recuerdo haberme raspado las rodillas, es cierto. Lo que sí recuerdo es haber escuchado el corte de una hoja de papel pasando por mis dedos, al ojear, inquietamente, mis cuadernos. Recuerdo haber escuchado aquel susurro de la piel cuando se funde con la blancura de un signo y traza un hilo de sangre, mientras este parece acariciar la geografía de la mano.

La mujer que escribe se congela. Luz violácea cenital con saturación mayor sobre su cabeza. Sonido de máquina de escribir. Voz en off.

m
a
p
,
g
s
C

Ella comprendió que su primer puerto sería el de la tinta sobre el papel. Ese lugar al que siempre anhelaría regresar, aunque rasgara las vaporosas telas en las que envolvería sus manos o adormeciera sus párpados. Ese, precisamente, se convertiría en su impulso creador. Las pestañas del ocaso caían sobre ella e iba descubriendo que en el centro de su pecho zumbaba el latido de un sigilo, de un silencio que se abría paso en el enmarañado letargo. Era el silbido de una imperiosa necesidad de su voz, de su mirada y de su cuerpo por encontrar imágenes y ritmos diferentes en el baile infinito de las palabras.

Puerto 2. *El telón de la palabra revistiendo un cuerpo adolescente.*

La mujer que escribe toma de la mano a la niña, salen. Entra una adolescente de unos quince años. Va hacia la torre de libros, saca cuidadosamente uno de ellos: parece ser un diario. Lo mira con nostalgia. Comienza a leer.

Ambiente general: verde tenue. Atmósfera: mediodía.

Suelo sentarme siempre atrás. Debo confesar que no veo muy bien el tablero. Sé que por culpa de estas gafas debería sentarme más adelante, pero aquí puedo rayar el pupitre sin que nadie se dé cuenta. Qué suerte que esta miopía, irónicamente, me ayude a ver más lo que está afuera, lo que va por ahí, saltando en la vida. Tengo que decir que no rayo el pupitre porque me guste ser dañina, sino porque siento que eso me ayuda a resistir. Y es que es cierto eso de que no he podido evitar aburrirme en clase. En el fondo siento que español es mi materia favorita, sin embargo, es una lástima sentir que las palabras y los libros a veces me los entregan como si fueran un asunto extraño, como si no tuvieran nada que ver con el día a día o con lo que me pasa. Como cuando era niña y me decían que sólo me dedicara “juiciosa” a separar las palabras por sílabas... Así. Yo

siempre he pensado que esos textos, esas palabras, son tan diferentes, tan profundas. Son muy bellas: son historias, son cuentos, son poemas. Y esos, los poemas, son como el aire de la tarde que me ondula el cabello, me secan las lágrimas cuando me duele la panza o cuando siento como si el alma gritara, son esas palabras que otras personas en un lugar lejano han dicho, pero que yo siento en mí. Es como si pudieran decir eso que yo a veces no sé cómo decir, eso que me pone los vellos de punta, que me encharca los ojos, que me tranquiliza como si fuera música.

La adolescente cierra el libro, se congela la escena. Contraluz verde fuerte. Sonido de máquina de escribir. Voz en off.

a^m
p c
, g
s

Ella sabía que sus ojos necesitaban romper las hebras que la arrojaban hacia ese vacío de grafías. Romperlas, para tejer su propia urdimbre. Sabía también que las palabras podían tomar otros tonos, ecos y figuras, y lo sabía porque su cuerpo se lo decía cuando percibía la respiración de las palabras, cuando al desdoblar el papel veía cómo este se salía para plegar otros cauces, cuando al escribir sentía que las palabras eran las montañas que miraba por la ventana: palabras hechas cuerpos⁵.

Y así esta adolescente amante de las palabras, poco a poco, dejaba de estar aburrida al sentarse, ya no se dormía sobre el pupitre ni dejaba marcas en él. Ya quería sentarse mirando hacia el frente, se incorporaba: su cuerpo cambiaba, ya no parecía escurrirse en la silla, en él cicatrizaban las letras, se iba moviendo con ellas. Ese cuerpo y todos esos cuerpos que la conformaban reían, bailaban e incluso supuraban el dolor de las palabras.

⁵ Cartografía explorada corpoéticamente desde unas cuantas líneas más en el Acto IV. Ver: “*Urdir en una cicatriz*”. Presenta pues la relación entre Geraldine Arroyave siendo una adolescente y su proceso de formación como *la maestra de lenguaje*.



Puerto 3. *El cuerpo de un poema o la piel de la palabra en una maestra.*

La adolescente aprieta el libro contra su pecho, sale de escena. Regresa la mujer que escribe: lleva dibujadas figuras de colores en su piel, tiene en su mano derecha un pincel. Entra acompañada de trece mujeres. Todas ellas están vestidas con ropa negra, ceñida.

Ambiente general: ámbar profundo. Atmósfera: atardecer. Sonido de máquina de escribir. Voz en off.

m
C
,
s

La balsa de *la maestra de lenguaje* tiene ya signos bastante visibles: cicatrices y rayones. Las palabras nacen y se redefinen para generar en ella aperturas en las que puede sentir y crear. Es tanta su necesidad de escuchar estas aperturas, que ya tiene múltiples rostros: la palabra que estuvo en ella desde su infancia a través de cuentos y la que ahora germina escribiéndose noctámbula, se recita buscando un aire que la ondula y expande; y el cuerpo, un cuerpo que se encuentra con la creación y el movimiento sensitivo a través del teatro. Con estos rostros se aventura a la incertidumbre, a la experimentación, a unas cadencias que aguardan por acontecer. Las palabras han dejado de ser límites para ser posibilidades, destilan su tinta y se toman su garganta, son

gotas de sudor que corren por su asombrada -ensombrecida- piel. Una maestra en formación cuya potencia vital es la poesía, siente afinidad por otros lenguajes artísticos, decide crear con su cuerpo desde aquel lugar en el que ahora las palabras se entrañan. Se inquieta y se ocupa, como lo hace la palabra que la habita, tanto dentro como fuera de su cuerpo, y allí su sensibilidad se bifurca, cruza la piel y el telón ante el repiquetear de tres timbres.



La mujer que escribe se dirige con el pincel hacia una de las paredes. Encierra allí entre signos de interrogación y grandes trazos, una pregunta. Bajo esta pregunta escribe otras líneas. Estas líneas tienen propósitos, o, mejor dicho, son los propósitos en sí mismos.

Ahora la mujer se pregunta:

Pregunta de investigación:

¿Qué cartografías corpoéticas se producen en la formación de una maestra de lenguaje? Pregunta que al ser formulada en ese punto donde la lengua y la literatura tienen lugar en una apuesta formativa, invita a su vez a plantear algunos propósitos que permitan atender las búsquedas sensibles que allí van emergiendo. Preciso es entonces para esta mujer mencionar además los siguientes propósitos:

Propósitos:

General

Inventar-crear unas cartografías corpoéticas en la formación de una maestra de lenguaje.

Específicos

- Reconocer algunas maneras en las que tiene lugar la relación palabra-cuerpo por fuera del aula, específicamente en el semillero de investigación: Laboratorio de Dramaturgia Corporal de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango.
- *Corpoetizar* las cartografías que nacen de las experiencias posibilitadas con la poesía y el teatro a través de la invención-creación que ocurre en una maestra en formación del área de lenguaje.

TERCERA ESCENA: DEL CONTEXTO⁶ O DONDE SUCEDE LA ACCIÓN.

Un laboratorio escénico para experimentar con el cuerpo.

En escena: la mujer que escribe y trece mujeres. El espacio es un laboratorio escénico con reflectores no color⁷. Hay algunos cubos negros contra la pared: son sillas, mesas o cualquier otro objeto en el que pueden convertirse cuando las mujeres interactúan con ellos.

Estas trece mujeres son estudiantes de diferentes niveles (la mayoría del cuarto nivel) del programa de Prácticas Escénicas Teatrales, ofertado en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, ubicada en el municipio de Envigado. Todas ellas conforman el semillero de investigación que allí se orienta: el Laboratorio de Dramaturgia Corporal.

Como una maestra a la que le inquietan otras maneras de comprender la palabra y el cuerpo, y al ocuparse de emprender búsquedas investigativas desde esta relación: precisamente donde se es y se crea desde el lenguaje como conexión con la vida y las artes, ella privilegia lugares en los que también se pretenden encuentros y miradas hacia nuevas construcciones del concepto, en las que es el cuerpo el que experimenta y tiene la palabra. *La maestra de lenguaje* sabe que para el desarrollo de su apuesta formativa requiere hacer exploraciones en otros espacios por fuera de la

⁶ En palabras de Patrice Pavis (1990) “El contexto de una obra o escena es el conjunto de circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y facilitan o permiten la comprensión. Estas circunstancias son, entre otras, las coordinadas espacio-temporales, la naturaleza del sujeto del *discurso**, la determinación de los *deícticos**; por lo tanto, todo lo que contribuya a esclarecer el “mensaje” lingüístico y escénico”. (p.96). Así pues, aquí se tomará el contexto como la agencia de práctica y dentro de esta el semillero de investigación al que se inscribe la maestra en formación para realizar sus prácticas profesionales en el ciclo de proyección final de su pregrado.

⁷ Se refiere al color natural (suele ser amarillo claro) del que disponen de manera predeterminada cierto tipo de reflectores o lámparas halógenas para la iluminación escénica.

escuela, espacios en los que también se produce lo educativo. Esto en tanto que su apuesta formativa se distancia de los procesos de enseñanza y aprendizaje que acontecen en el aula de modo convencional, para encontrarse con otras maneras de experimentar con las artes, pues éstas tienen conexión con la vida, con eso que le sucede en sus procesos sensibles cuando se permite experimentar y ser en ellas.

Por lo anterior, sus intereses investigativos la llevan a elegir como agencia de práctica para este ciclo de proyección final la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, dentro de la cual se ofrece el programa de Prácticas Escénicas Teatrales, programa al que pertenecen las participantes del semillero de investigación al que la maestra de lenguaje decide vincularse: el Laboratorio de Dramaturgia Corporal. Así pues, en este orden de presentación contextual se abordarán a continuación los elementos misionales de la Institución, una breve descripción del perfil profesional del programa de Prácticas Escénicas Teatrales y las respectivas dinámicas investigativas del Laboratorio de Dramaturgia Corporal.

- **Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango⁸**

Misión: impactamos el entorno social, cultural y productivo, a partir de procesos educativos y formativos en prácticas artísticas, en el contexto de las industrias creativas y culturales.

Visión: ejercemos un liderazgo regional en gestión del conocimiento para las prácticas artísticas y su potencial transformador en la construcción de escenarios de paz.

Política de Calidad: la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, está comprometida con la prestación de servicios de alta calidad en educación superior para las prácticas artísticas en contexto, que favorece el ejercicio de una ciudadanía activa, sensible y creativa que aporta a la construcción de tejido social.

Propendemos por la sostenibilidad organizacional, el cumplimiento de los requisitos legales y reglamentarios aplicables y el mejoramiento continuo de nuestro talento humano, de los

⁸ Toda la información institucional proporcionada en este apartado ha sido extraída de la página web de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Para consultar, acceder al link: <https://deboraarango.edu.co/portal/index.php/institucional/mision-vision-politica-de-calidad-y-valores>

procesos y servicios a través del desarrollo de programas y proyectos que responden a las necesidades y expectativas de la comunidad académica y demás partes interesadas.

Valores:

- Liderazgo
- Inclusión
- Calidad
- Servicio

- **Prácticas Escénicas Teatrales**

El programa se ofrece en la Institución desde la posibilidad de cursar cuatro niveles para la Técnica y dos niveles más para la Tecnología. Correspondiendo así a la Técnica Profesional en Actuación para las Prácticas Escénicas Teatrales y a la Tecnología en Actuación y Escritura de Guiones para las Prácticas Escénicas Teatrales, respectivamente. Algunas de las características profesionales direccionadas para este programa son:

Competencias para realizar actividades específicas de las prácticas escénicas teatrales, con conocimiento en actuación, dramaturgia, escenotecnia y el ejercicio general del quehacer teatral. Posee además habilidades y destrezas específicas en la gestión y ejecución de proyectos artísticos. Utiliza el pensamiento crítico, el conocimiento tecnológico y el método científico para el estudio y resolución de problemas en las distintas fases de sus actividades creativas y laborales. Por su parte, con respecto a la Tecnología, esta se corresponde con las mismas características, además de la especificación de la actuación: para teatro, cine y TV.

- **Semillero de investigación: Laboratorio de Dramaturgia Corporal**

El Laboratorio de Dramaturgia Corporal surge desde el propósito que tienen algunas estudiantes del programa de Prácticas Escénicas Teatrales, junto al maestro José Octavio Castro

Bedoya⁹, de pensar y explorar un cuerpo creativo desde sus propias narrativas y dramaturgias, para la escena. Así pues, el Laboratorio de Dramaturgia Corporal ha desarrollado procesos de investigación formativa desde la dramaturgia del cuerpo y la narrativa corporal, su primera fase se desarrolló en el 2018 con su proyecto “Posibilidades para una Dramaturgia Corporal”, donde indagó y experimentó las condiciones de posibilidad para abordar la creación escénica desde el enfoque de dramaturgia del cuerpo. Allí fue posible acercarse a referentes teóricos, disciplinares, estéticos y conceptuales que dieron cimiento a las primeras reflexiones del proyecto, además de la creación de propuestas teatrales articuladas al currículo del programa de Prácticas Escénicas. En la segunda etapa se pretende desarrollar la investigación con el semillero en la búsqueda de estrategias metodológicas para abordar la dramaturgia del cuerpo en la formación y creación escénica teatral en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, además de generar aportes curriculares para el programa en sus líneas de Actuación, Dramaturgia y Expresión Corporal¹⁰.

¿Qué tienen que decirle entonces los cuerpos de las actrices en formación del Laboratorio al cuerpo de esta maestra de lenguaje? ¿De qué manera esta maestra de lenguaje construye desde su área y su experiencia con la palabra dentro de un Laboratorio donde se experimenta con y para los cuerpos en la escena?

El cuerpo en contacto con el espacio, en resonancia con otros objetos y con otros cuerpos ante la permanente intencionalidad de experimentar y de crear, es uno de los objetivos principales del Laboratorio de Dramaturgia Corporal, siendo este un objetivo de gran importancia para los intereses investigativos que laten en la apuesta formativa de *la maestra de lenguaje*. Es entonces este un espacio propicio para encontrarse con nuevas formas de acontecer en la palabra, esa que sale del papel, esa que teniendo apertura y movimiento se vuelve poesía expandida. La pregunta por el cuerpo en esta *maestra de lenguaje* nace desde la experiencia vital que se posibilita en ella al estar en contacto con artes como el teatro, y por ello, los cuerpos con los que ella se encuentra

⁹ Decano del área de Prácticas Escénicas y maestro cooperador de la maestra en formación y dos de sus compañeras: Verónica Londoño y Milena Martínez, a lo largo del proceso de prácticas pedagógicas en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango.

¹⁰ Información extraída de la ficha descriptiva elaborada por estudiantes líderes del proceso investigativo del semillero, la cual ha sido facilitada a *la maestra de lenguaje* por el maestro cooperador José Octavio Castro.

en el Laboratorio trazan potencialidades para sus búsquedas sensibles, sus experimentaciones con la palabra y sus reflexiones dentro de lo formativo en los cuerpos de maestras, de actrices y del saber mismo.

CUARTA ESCENA: DE LOS ANTECEDENTES.

Voces que regresan o algunas vértebras para la maestra de lenguaje.

Algunas voces han narrado ya desde ciertas perspectivas el lugar que toma la palabra a través de la literatura tanto en la escuela como en otros espacios donde tiene lugar lo educativo. Espacios para los que la literatura es una potencia sensible en conexión con la vida y con las artes, por supuesto desde su intencionalidad primaria de rescatar nuestras formas de estar en el mundo como maestros en formación, pero antes de ser ello, como sujetos del movimiento, de la inquietud palpitante frente a lo que los rodea.

Así pues, en esta escena, *la maestra de lenguaje* menciona otros trabajos de investigación que considera, transitan en sintonías similares a las de este camino llamado: **Cartografías corpoéticas, una apuesta formativa de una maestra de lenguaje**. Rescata, en ese sentido, los propósitos que dichos trabajos se plantean, en tanto se conectan o han permitido resonancias con respecto a las maneras en las que la literatura, el lenguaje y la formación cruzan puentes con las artes, como ya se expresó, tanto dentro como por fuera de la escuela. Aspecto esencial para sus búsquedas investigativas. Ella reitera los procesos sensibles que acontecen por fuera de la escuela, en la medida en que formarse implica estar arribando justo ahí, en el asombro, en otros recintos y experiencias que no se dan únicamente en el aula, puesto que la formación está en la vida misma, de modo casi imperceptible -o sólo perceptible- por oídos que se aguzan ante ella.

Mediante las conexiones existentes entre esta, su apuesta formativa, y otras que ya han tenido lugar, *la maestra de lenguaje* comienza resaltando la relación que se da entre la literatura y otra de las artes: el teatro. Relación que la convoca, en tanto es para ella esencial que la palabra poética esté enlazada con el cuerpo a través de experimentaciones, entre ellas, algunas que deban estar en contacto con las artes escénicas. Para ello, retoma a Laura Idárraga con su investigación *Cartografías de las sombras. Una experiencia entre literatura y cuerpo* (2018), quien a través de su

ejercicio teatral articulado a su formación como maestra de Lengua Castellana se pregunta por el lugar del cuerpo, en tanto detonante de formación y sensibilidad que proyecta y fortalece las relaciones con la vida, las artes y el quehacer del maestro, ya que para ella todas estas permiten formas de experiencia en espacios en los que tiene lugar la educación en el área lenguaje. Desde esta perspectiva, Idárraga dialoga con la intención de Juan Sebastián Ochoa en su investigación: *La apertura del tiempo poético. Sobre cartografiar y des-habitar el laberinto* (2018), quien se inquieta por los trayectos de la literatura como aquel dolor manifiesto del mundo que representa, transforma y nombra movimientos internos, y desde allí intenciona una desarticulación de los discursos instrumentales que se ejercen para instalar la lectura literaria desde la imposición y no desde la pregunta por sí mismo, y, por lo tanto, desde la creación. Así, desde la idea del laberinto como espacio en el que el ser humano habita atrapado y condicionado, se plantea expresar y tensionar relaciones con aquellas formas en las que la manera de entender el mundo no se adapta sino que se reconstruye, con una manera propia de ver y verse en la realidad a través de las posibilidades sensibles que potencia la literatura. Idárraga y Ochoa coinciden, pues en las relaciones que plantean mediante sus apuestas de investigación en las que un sujeto, un cuerpo, una palabra particular, se relacionan con las experiencias que estas propician ante las artes, es preciso asumirse como un maestro en formación que pretenda hilvanar relaciones, pensando de manera distinta las dimensiones de la literatura como potencia vital para el encuentro permanente con el acto mismo de formarse, aún más desde las posibilidades innatas al lenguaje como símbolo y expresión.

Mientras *la maestra de lenguaje* reflexiona acerca de la palabra en conexión con la vida, donde esta ha sido esa huella que la ha acompañado en su devenir siendo muchas mujeres otras, muchos cuerpos otros, y en consecuencia, múltiples formas de acontecer que la han invitado a tomarse una pluma y un papel, ha tenido la oportunidad de acercarse al trabajo de grado de Carlos Julio Flórez, llamado: *Cartografiar el delirio. Por una poética de la existencia* (2018), para quien delirar es la posibilidad de cartografiar una experiencia cotidiana siempre que esté palpando una manifestación artística, un pensamiento nuevo, un trazo en el lienzo, o incluso una afectación que puede traer consigo aspectos tan humanos como la enfermedad. Todo esto con el fin de presentar otras miradas acerca de la lectura como acontecimiento estético al encuentro con las experiencias, pues configurando formas de comprender la existencia es necesario que esta sea a su vez: lectura

del mundo, lectura de imágenes, lectura de esa vida que puede ser obra de arte, al surcar entre estados delirantes.

Por último, una investigación con la que, por potencias de lo azaroso e inefable, se encuentra *la maestra de lenguaje* es la tesis doctoral de Clarissa Alcántara, llamada: *Corpoema processo/teatro desessencia* (2011). Una investigación de una maestra brasileña que se plantea en cuatro tomos, de la siguiente manera:

Primer tomo: teatro de la esencia. El cual se compone de su diario íntimo, donde aparecen las anotaciones con fechas de sus observaciones y sus experimentaciones.

Segundo tomo: Teatro de la esencia. El cual se compone de un glosario. Un itinerario de las márgenes en una composición para una sola voz.

El tercer tomo: las notas, producto de la experiencia de investigación. Alude a los movimientos del lenguaje para provocar una “otra” lengua. Otra manera, atravesada por los autores y las reflexiones de la investigadora. Y, el IV tomo, se convierte casi, en una acción performática. Donde la investigadora hace acopio de imágenes, textos, bibliografías, invención del concepto *Corpoema processo/teatro desessencia*.

A través de las anteriores investigaciones, la maestra en formación ha encontrado puntos de articulación en los que el acontecer en la experiencia y la sensibilidad, presentan una relación constante con el lenguaje y la experimentación. Por ello, con estas provocaciones que otros han ya elaborado, se aventura a pensar en una apuesta que le permita explorar la palabra y el cuerpo, mediante aspectos en los que la dimensión vital y formativa pueda ser un trayecto de creación literaria que esté en afinidad con las búsquedas que han pululado en ella desde hace tanto tiempo.

ACTO II. HORIZONTE CONCEPTUAL O UNA POLIFONÍA ANTROPOMORFA¹¹.

La mujer que escribe está tras el telón. Luz ámbar fuerte matiza la atmósfera crepuscular. En escena: botellas de agua, taza de café, libros apilados, butaco. Ambiente general: sepia. Anochece. Sonido: máquina de escribir. Voz en off.

a^m
p c
' g
s

La mujer que escribe abraza la noche. Saluda por un resquicio de lluvia el nacimiento de las palabras en su cuerpo. El tiempo es poroso como las palmas de sus manos, en estas se forman sombras que crujen y se colorean. Sabe que el silencio irrumpe la oscuridad que pretende ahogar el impulso de su garganta. Se percata de que debe encender la lámpara para poder respirar, para danzar en una amalgama de palabras. Suelta las cortinas, se recoge en posición fetal, mientras sus párpados se cierran en la escucha de un ciclo: diástole y sístole calan en sus huesos, en un tiempo callado, en la luz entintada que está a punto de derramarse en un cuerpo de papel. Ella advierte dentro de sí un movimiento alfabético que necesita ser nombrado. La palabra se ha vuelto palabra corporeizada.

La mujer que escribe lee polifonías. Los surcos que ha trazado la palabra en su piel la han llevado a tejer de la mano de otras voces que -desde algún lugar del mundo y en algún punto temporal- han pensado en los núcleos de palabras o conceptos que ella piensa dentro de su apuesta formativa.

Incluso, en algún momento ha necesitado nombrar de otra manera, por ello ha creado su propio concepto: cartografías corpoéticas¹². Estos conceptos son: cartografía y rizoma, cuerpo, poesía, formación.

¹¹ En las indicaciones iniciales se mencionó que para *la mujer que escribe*, además de los autores tomados para el presente Acto, también los conceptos que aparecerán tienen nombre, cuerpo y voz propios. Son entonces personajes. Por lo tanto, al ser todas figuras con características antropomorfas, cada vez que aparecen en el presente Acto (tomando la palabra de manera directa o indirecta), estarán en cursiva.

¹² Este es el último concepto abordado en el presente Acto.

Entra la mujer que escribe y, antes de disponerse a sentarse en silencio en el butaco -como quien se dispone a escuchar una polifonía-, enciende el radio que está sobre el escritorio. Sobre él, luz cenital amarilla. Este emite la voz de una poeta argentina, Alejandra Pizarnik,

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.¹³

Ambiente general: violáceo. Atmósfera inicial: humo denso. La mujer que escribe toma asiento y una taza de café.

PRIMERA ESCENA: DE LA COLUMNA VERTEBRAL.

Cartografía y rizoma.

La mujer que escribe percibe que, entre las fugas de sus palabras, estas son firmes, pero cadenciosas. Por eso para ella es latente la necesidad de asentarlas en una columna vertebral. Sus palabras han trazado surcos en su piel y estos la han invitado a dialogar con otras palabras que ya han sido dichas: otras voces, polifonías antropomorfas que pasan por los puertos en los que la búsqueda de *la maestra de lenguaje* se ha movido. Esta columna vertebral, donde sus palabras han podido ser conexiones¹⁴, trazar relaciones entre conceptos, se llama *cartografía y rizoma*.

Y son relaciones, porque para esta maestra tanto la palabra como el cuerpo son múltiples: ha conocido cuerpos de papel, cuerpos libros, esas hojas que cortan sus dedos cuando las pasa velozmente y su curiosidad apenas puede contener el filo ante las ansias de abrazar un libro nuevo. Además, siendo ha escuchado su cuerpo experimentando y brotando palabras. Ella sabe que los cuerpos traen consigo heridas e historias más allá de las marcas, que son organismos vivos, en movimiento, al igual que las palabras al revelarse del otro lado de la tez, del revés del tiempo, pues

¹³ Fragmento del poema: “El deseo de la palabra”, de la poeta argentina Flora Alejandra Pizarnik (1936-1972), perteneciente a su poemario “El infierno musical” (1971). Recuperado de: <https://revistas.elheraldo.co/latitud/el-deseo-de-la-palabra-145409>

¹⁴ *Cartografía y rizoma* permiten la confluencia de conceptos provenientes de diferentes áreas de saber.

ante la asincrónica e inabarcable forma de la experiencia y de la invención-creación en una apuesta formativa, las aperturas de las palabras son tintas, cuerdas vocales e insospechadas necesidades de ser signos en el cuerpo a través de otros lenguajes.

Es precisamente a través de *cartografía* y *rizoma*, que esta maestra ha encontrado una manera de nombrar la relación de palabra y cuerpo, de hilar diversos conceptos y pensarlos para su formación, en una apuesta que le permitiese experimentar, y en la que artes como la poesía y el teatro pudiesen tener un lugar, pudiesen confluír. *Cartografía* y *rizoma* permiten el nacimiento simultáneo de palabras en movimientos hacia diferentes direcciones y ángulos. Lo dice el principio de conexión y heterogeneidad del rizoma, planteado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), en tanto que, cualquier punto del rizoma debe y puede ser conectado con cualquier otro (p.13). En este sentido, es preciso mencionar que en una investigación que se va formando con el investigador, la experiencia es cartográfica, al suceder en un presente en el que se sitúa lo formativo en tanto es movimiento, paisaje cambiante y constante. Es ese paisaje el que pretende ir nombrando esta maestra, a la vez que van mutando los tonos y los ecos de sus búsquedas.

Por otro lado, desde las conexiones que permiten *cartografía* y *rizoma*, más adelante -en el Acto III-, *cartografía* será expresada desde el educador francés Fernand Deligny, quien presenta otra mirada cartográfica para la construcción del horizonte metodológico allí expuesto.

SEGUNDA ESCENA: DE LA PIEL O UNOS PÁRPADOS ABIERTOS.

Cuerpo.

La maestra de lenguaje se ocupa de pensar nuevos modos para nombrar el cuerpo. Piensa en un cuerpo que se expresa siendo, que se entraña entre las espesas miradas del día; un cuerpo que también sueña y crea a través de la luz que lo acompaña al extenderse con las sombras de las palabras. El cuerpo no se mimetiza con estas, se extiende, con su capacidad de asombro y de sensación.

Es un cuerpo tan rizomático y poético como lo son las letras sobre el papel, pues nace y se encuentra con ellas cuando advierte que la piel puede ser tanto el poro como el humo sagrado de

la palabra. Es un cuerpo imperfecto e inacabado, un cuerpo que nace entre la luminosidad y la opacidad que se derraman sobre él y que lo significan al invitarlo a sentir, a nombrar, a poetizarse. Esta maestra piensa en un cuerpo en el que están además todos los cuerpos, los cuales son al mismo tiempo levedad y peso, danzando en la polaridad de la palabra. Para esta maestra es entonces el cuerpo una palabra, una palabra dérmica que pestañea. La piel de la palabra y la del *cuerpo* se mezclan en una apuesta formativa que se enuncia creadora. Así pues, pensando en ideas de *cuerpo*, esta maestra retoma al filósofo francés Jean-Luc Nancy (2007) con su vigésimo noveno indicio sobre el cuerpo:

Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El "contra" (en contra, al encuentro, "cerquita") es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas. Mi cuerpo existe contra el tejido de su ropa, los vapores del aire que respira, el resplandor de las luces o los roces de las tinieblas. (pp.20-21).

Es así como conocería *cuerpo* su temperatura, su con-textura, al descubrirse con otras pieles: las de la palabra. Al contacto con el aire o con el suelo, *cuerpo* se estira, parpadea, reconoce sus sinuosidades e invita a esta maestra a que lo mire con los ojos de *cartografía* y *rizoma*. *Cuerpo* observa con cuidado los hilos que lo entretejen con el paisaje, porque es rama y raíz, puede oler las texturas y palpar con los pies, y sabe que esto es posible a través de *cartografía* y *rizoma*, quienes lo llevan a experimentar, a ser múltiple, a formarse y transformarse mapeando¹⁵, estando desacomodado y susceptible ante las palabras que lo llevan a crear y que por ello, lo reinventan.

Ambiente general: anaranjado. Sonido de fondo: un lápiz escribe en una hoja de papel que está sobre lo que parece ser un apoyo de madera.

¹⁵ Remite a la forma verbal *mapear* encontrada también en el título de la primera escena del Acto I. Hace referencia a una forma verbal que elige emplear *la mujer que escribe* basada en los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari, para quienes el rizoma no es un calco sino un mapa en movimiento. Para ella, el cuerpo y la palabra *mapean*, al ser creación constante en la experiencia vital. Por otro lado, *mapear* es expresado por Jan Masschelein (2006) en su texto "Educar la mirada. La necesidad de una pedagogía pobre", en tanto afirma que "Mapear no tiene que ver con leer, ordenar o re-presentar, sino con recapturar e inventar a la vez, copiar y atravesar el camino". (p.303). Desde esta perspectiva, la posibilidad de inventar-crear cartografías es la posibilidad que contempla *la maestra de lenguaje* caminando por su investigación.

Soy de grafito, de tinta, de papel. Conjunto de órganos, tres capas de piel. Me detengo a escuchar mis sensaciones ante las ráfagas que provienen de ese afuera, ese que a veces está ante esas letras que llueven sobre mí, las que me devuelven hasta mi forma más infantil, como cuando toqué la nieve por vez primera¹⁶. Camino en la intriga del silencio o del sonido. Hay días en que estoy exhausto, y en otros, despejado y sediento. Conozco los límites de mi piel al percibir ese otro: otro oído, otra tez, otro cuerpo. El distinguirlos me permite asirlos y nombrarlos. Es allí donde reconozco mis umbrales y los de las palabras, para poder dar un aroma o un color a una sensación, una sensación que provoca al mismo tiempo un lugar en mí: un hombro, un salto, un gesto. Ahí donde mis cuerdas vocales son posibilidades de poetizar y mis dedos son energías creadoras, son una caricia o un rasguño del mundo, ya que “el mundo se ofrece a través de la profusión de los sentidos” (Le Breton, 2010, p.18), y, por tanto, debo aguzarme en cada experimentación que impulse mi encuentro con mis sensaciones. Soy *cuerpo*, tan sensible como lo es mi forma de observar la vida cuando recibo con brazos abiertos su potencia creativa. Soy un caudal que mira, escucha y pisa con la inagotable inquietud de descubrir, necesitando ir hacia un encuentro profundo con mis sentidos, pues tal y como lo diría el antropólogo francés David Le Breton (2010),

Una profusión sensorial de cada instante orienta la relación con el mundo y la hace comprensible y comunicable. Lo sensible es la condición de aparición del mundo, pero no es nunca un duplicado de éste, sino más bien un camino de sentido construido en él. (p.38).

De este modo, *cuerpo* se ocupa de atender su sensación, de expresar sus maneras de encontrarse con la palabra. Y *la mujer que escribe* lo escucha con especial atención. Entre sus lecturas, *la mujer que escribe* también se encuentra con las palabras del actor japonés de cine y teatro Yoshi Oida (2010), quien sostiene para *cuerpo* desde esta perspectiva un elemento esencial con respecto a la percepción de la que este último le ha venido hablando a *la mujer que escribe*. Oida expresaría entonces lo siguiente:

¹⁶ Leer la cartografía corpoética producida por *la mujer que escribe* para un cuerpo que conoce la nieve: “*Snow covered*” en el Acto IV.

Cuando digo «percibir» me refiero a una «sensación corporal», no simplemente a una emoción. Cada cosa que hacemos o decimos tiene su «sabor» propio y personal, y este «sabor» no es lo mismo que emoción o psicología. Es el eco interno de lo que hace el cuerpo. Y cada vez que el cuerpo cambia lo que está haciendo, el «sabor» interno también cambia. (p.171)

Tal y como lo menciona Oida, la percepción es ese sabor que tiene *cuero* para sentir sus maneras de degustar y apropiarse del mundo. *Cuerpo* percibe en tanto encuentra ese sabor al experimentar: es agridulce, es amargo, tiene unas texturas específicas y privilegia unas rupturas - unas fracturas- en la palabra, es el sabor único y particular de las experiencias que lo atraviesan cuando brota en él por ejemplo el equilibrio o el caos. Donde sentir le permite a *cuero* un ritmo para poetizar y a la vez, para ser poetizado en la palabra que en él vibra, la que le permite ser un territorio desde el cual es posible crear.

TERCERA ESCENA: DE LAS PALABRAS EPIDÉRMICAS.¹⁷

Poesía.

Abro mis ojos, extendiendo mis manos, levanto mi rostro. Estoy tatuada en una mano -o quizás en muchas-, pero en este caso, me refiero a la mano derecha de *la mujer que escribe*. Ella no lo sabe, pero a veces también dibujo



trazos infinitos bajo sus pies. Puedo levantarme siendo estilizada y ceñida, pero puedo ser en ocasiones fetal y silente. Los párpados a veces me pesan, incluso cuando hago del papel la desnudez de la noche. Saltarina y sutil como las gotas que declinan al alba, danzo, pues mis piernas son melodías libres que atrapan al tiempo y me llevan a expandir mi diafragma para volverme

¹⁷ Para *la mujer que escribe* este se refiere al momento en que la piel de la palabra toca la piel del cuerpo, por primera vez. Elige entonces adjetivarlas desde la epidermis, ya que para ella este es el primer contacto -la primera capa de piel- que tiene el cuerpo con la poesía, para que después ambos (cuerpo y poesía) se puedan nombrar desde sus otras dos capas de piel: dermis e hipodermis. Nombrarse en esa neonata piel de la palabra.

palabra. Soy *poesía*, palabra cromática de papel y de piel. Y mi garganta enmudece la garganta del vacío.

Si *cuerpo* abraza la sensación, *poesía* también sabría abrazarse a sus sentidos. Nace en la escritura, pero a través de los ojos de *cartografía* y *rizoma* también es fuga. Se toma también para sí: voces, paisajes y cuerpos. Por ello, hablar de su nacimiento -primario- sobre el papel, es necesario, hallando modos nuevos que piensen sus movimientos, otros movimientos. Es de tal manera que *poesía* germina en el velo de ese gesto del que habla Jean-Luc Nancy (2003, p.17) cuando sostiene que “«Escritura» quiere decir: no la mostración, ni la demostración, de una significación, sino un gesto *para tocar el sentido*.”, y quien además coincide con Deleuze y Guattari (1980, p.11) al afirmar que “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes”. De esta manera, *poesía* se ha percatado de que, al igual que *cuerpo*, ella también es rizomática. Es justo así, rizomáticamente, cómo *poesía* escucha las resonancias que tiene para ella el sentido. Sentido que acontece donde ese movimiento, esa sinuosidad de su cuerpo ante la palabra, también es cartografiable. Y es que, la piel de *poesía* toma del aliento de un otro que puede ser objeto, paisaje o cuerpo, los que a su vez pueden ser impulsos, pretextos o escapes, entre los que su piel resiste, crece y es. El lenguaje es su forma, como lo son la cotidianidad, la experiencia, el papel y la creación escénica. Finalmente, *poesía* experimenta como lo hace *cuerpo* y se manifiesta en cada posibilidad de escucharse entre la sensación, el hallazgo y la búsqueda de palabras encarnadas: cicatriz, lunar, huella.

Las palabras palpan los cuerpos -sucede con la piel de *poesía* en contacto con otras pieles. Por esta razón, la escritura, más que significar, puede cartografiar y tocar sentidos como ya lo dijeron anteriormente tanto Deleuze y Guattari (1980) como Nancy (2003). Aquí la palabra es entonces ese lugar en el que *cuerpo* se encuentra y fortalece sus potencias, llegando así a su raíz, a su centro, al inconmensurable núcleo en el que el lenguaje es apertura, epidermis y nombre, a través de *poesía*. Es en estos tránsitos por la palabra poética y el cuerpo, que *la maestra de lenguaje* se encuentra con los planteamientos de Jacques Lecoq, maestro y actor francés, referente del gesto, quien tejió relaciones para pensar el cuerpo mediante el deporte, arribando en el teatro. Así pues, Lecoq (2016) también describiría otro modo ante la posibilidad de poetizar identificado la

experiencia vital que trazan los sentidos, al expresar a *cuero* cuando crea desde *poesía*. Es lo que este autor llama ‘fondo poético común’, siendo

una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada uno de nosotros. Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación. (pp. 74-75).

Ya en este punto, *poesía* se ha convencido de que realmente representa matices y recintos en *cuero*. Observa que otros cuerpos la habitan, porque su sensibilidad hace parte de ellos. Sabe que tienen también un sitio en ella: la figura y el contorno de ese otro cuerpo que la nombra, el cuerpo del poeta. Y si *cuero* ya le decía a las palabras que todos los cuerpos son sensibles y poéticos, ahora *poesía* se abre paso entre enigmas para expandir sus cauces, sus ritmos vitales y sus formas corporeizadas. En esta medida, en palabras de María Zambrano (1996),

El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. (p.18)

Además de volver a la polaridad de la palabra que ya se menciona en apartados anteriores, esta filósofa española confirma las pistas de *la maestra de lenguaje*, esas pistas de lo que para ella podría acontecer en *poesía* siendo rizomática, al expresar que “La poesía, perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad”. (1996, p.19). Y esa multiplicidad de *cartografía* y *rizoma*, vista ya desde *cuero* con su levedad y su peso, sus luminosidades y oscuridades, existiría también para *poesía*. Pues así como *cuero* es palabra de piel al ser sensación, *poesía* expresa que en ella la palabra se encarna al interior de lo múltiple y lo insospechado, pues la palabra mutable es acontecer y ruptura. Lo expresaría la misma autora:

Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y sin violencia alguna también logró la unidad. Al igual que la multiplicidad primero, le fue donada, graciosamente, por obra de las carites¹⁸. (p.22)



James Pradier, *Les Trois Graces*, 1831.

Acto seguido aparece el poeta argentino Aldo Pellegrini (1987) para recordarle a *poesía* que, siendo palabra de piel, se escribe para ser pulmón en *cuero*, como lo es para la *maestra de lenguaje*, al sostener que “Prescindir de la poesía equivaldría a renunciar a la vida.” (p.70). Y esta maestra tiene la profunda convicción de que escribe para sentirse viva. *Poesía*, por su parte, reconoce su conexión con los sistemas vitales y por ello sabe que es contemplación y paisaje, pero también recuerda que es sombra y desencuentro, como lo diría anteriormente Zambrano entre líneas cuando se refería al cuerpo del poeta. De esta manera, esta autora, quien ayudaría constantemente a *la maestra de lenguaje* a comprender a *poesía* como concepto, confirmaría la idea de que es posible que el cuerpo de esta *maestra* escriba *poesía* para poder ser en el mundo, y por qué no, contemplarlo.

Ante ese *cuero* que siente, crea y experimenta con la palabra, *la maestra de lenguaje* sabe que en *cuero* tiene lugar la *poesía* misma. Van apareciendo para ella rutas acerca del lugar que tiene la estrecha relación del cuerpo y la palabra para su apuesta formativa, y, por consiguiente, para la construcción conceptual de la que sintió que debía respirar a través de la invención-

¹⁸ Las Cárites o Gracias corresponden a tres diosas griegas llamadas: Áglae (o Aglaya), Eufrosine y Talía, a quienes se les atribuyen los dones de la belleza, el encanto, la creatividad, la fertilidad y la naturaleza.

creación, al creer en la posibilidad de trazar otros surcos para nombrar al cuerpo desde la palabra poética. Ese concepto es el de *cartografías corpoéticas*, construcción posible desde las conexiones que permiten *cartografía* y *rizoma*.

CUARTA ESCENA: DE LA PIEL QUE RECIBE PALABRAS EPIDÉRMICAS¹⁹.

*Cartografías corpoéticas.*²⁰

Lo dicen varias voces, cada una desde su disciplina. Lo dice una polifonía antropomorfa. *Cuerpo* advierte la posibilidad de habitar un mismo plano junto a *poesía* y *poesía* navega en puertos que la llevan hasta *cuerpo*. Es por esto que *la maestra de lenguaje* considera que, si *cuerpo* y *poesía* son cartografiables y rizomáticos: *cuerpo* poetiza y *poesía* está corporeizada, es preciso inventar-crear un concepto, es propicio pensar una palabra que los conecte.

¿Cómo es posible entonces para esta *maestra de lenguaje* unificar *cuerpo* y *poesía*? Para ella, al conectar desde un *rizoma*, esta relación reposa en la palabra: movimiento. El movimiento de un concepto. *Cuerpo* es un sistema ramificado y múltiple: órganos, ritmos, funciones, conductos. Es movimiento genuino, inagotable necesidad de movimiento. Y siendo *cuerpo* un movimiento, lo es también *poesía*. La palabra poética está tan viva y alerta como el cuerpo, se agita, revolotea, es aguda, es forma y vigía aguardando por un ojo inquieto, el ojo del misterio al inesperado borde de la revelación de la piel en un mundo que no es estático ni autómatas si se convierte en fuente de experiencia, de sensibilidad y de creación. Esto lleva a esta *maestra* a pensar precisamente que el movimiento ondula a la palabra con el cuerpo. Y para ello vuelve a las afirmaciones de Lecoq (2016), quien expresa que “La *ondulación* es el primer movimiento del cuerpo humano, el de todas las locomociones. En el agua, el pez ondula para avanzar. En la hierba, la serpiente ondula igualmente. El niño que gatea también ondula y el hombre en pie continúa ondulando”. (p.113). El movimiento permite entonces que *cuerpo* se ondule con la palabra más

¹⁹ Las tres capas de piel de *cuerpo* ya han palpado la primera capa de piel de *poesía*. *La mujer que escribe* expresa este encuentro a través del título de esta escena.

²⁰ Este texto es un cuerpo de papel, por ello es también un cuerpo con sinuosidades, arrugas, movimientos y surcos propios. Por ello, *la mujer que escribe* ha asignado un tamaño diferente a la fuente en la que están escritas las últimas letras de las palabras: *Cartografías corpoéticas*, poniendo así la última letra: la ‘s’ más pequeña, ya que serpentea en este cuerpo de papel de una manera sonora, oscilante y ondulada, a propósito de lo afirmado por Lecoq.

cadenciosa y sinuosa para esta *maestra*: la palabra *poesía*. Así, esta ondulación instala los cuerpos en un movimiento poético, la palabra se desdobra para volverse posición, para emitir sonidos en los que una historia, un personaje, una voz y una experimentación con artes, se nombran.

Cuerpo y poesía necesitan ser una palabra para esta *maestra de lenguaje*. Piensa que después de dar la palabra a la polifonía antropomorfa que le ayudó a explorar los núcleos, ella debe tomar la voz en este horizonte de categorías para explorar su propia creación conceptual. Por ello, ha creado el concepto de *cartografía corpoética*, a partir del que fue su concepto central y, al mismo tiempo, su manera metódica²¹: *cartografía*. Ha elegido nombrar de acuerdo con la relación de dos conceptos: el cuerpo y lo poético. Lo poético, pues para ella desde el terreno de lo sensible, lo poético comprende en vastedad de sentidos la caracterización de *poesía* y estos no tienen por qué ser fragmentos de esta. Lo poético configura a *poesía* en sí misma: la palabra poética oral, la palabra poética escrita, la palabra sobre el papel, la palabra sobre la piel. Son todas estas una sola, como es uno solo también *cuerpo*, en todos esos cuerpos que lo habitan: personajes, contornos, voces.

El concepto germina de esta manera mediante la apuesta de esta *maestra* por nombrar al *cuerpo* y a la *poesía* a la misma vez. Así que la *cartografía corpoética* bebe de ese propósito que se plantea en el Acto I, el propósito de inventar-crear algunas cartografías que se producen en su formación como *maestra de lenguaje*, cartografías que no separan a *cuerpo* de *poesía*, sino que precisan de la construcción de una sola y única palabra para describirlas. Cartografías que surgen en la experimentación de *la mujer que escribe* y que, por esto, se ocupan del lenguaje en su formación como *maestra*. De esta manera, la construcción conceptual tiene entonces el término *corpoético* que complementa al término *cartografía*, donde **corpo** invita a pensar en *cuerpo* y **poético** invita a pensar en *poesía*, palabras que comparten dos grafemas: para **corpo**, las dos últimas letras, y para **poético**, las dos primeras. *Cuerpo y poesía* son dos orillas con un puente que las conecta. Y es justo ahí donde nace una *cartografía corpoética*.

²¹ El horizonte metodológico es el siguiente Acto (III).



QUINTA ESCENA: DE LAS MANOS ATRAPANDO UN TIEMPO -MUTABLE-.

Formación.

Para esta *maestra de lenguaje* la formación que en ella tiene lugar es un ovillo de lana que se teje y desteje, es un entramado de *cartografías corpoéticas*: escritos que se han producido a través de los sentidos, las experiencias vitales, las creaciones, las preguntas y los hallazgos emergentes de la estrecha relación entre *cuerpo y poesía*. Por su parte, *la mujer que escribe* ha tenido la fortuna de conocer maestros, tanto dentro como fuera de la escuela: maestros artesanos, maestros de sabiduría ancestral, maestros de teatro. Es desde estas figuras de maestro que ella piensa en *formación*. Esta es una *maestra* que al mismo tiempo ha descubierto que se puede caminar siendo maestros sensibles, maestros poetas, maestros actores, quienes se dimensionan estando despiertos y abiertos para crear. Es una *maestra* que se inspira desde estos maestros y artistas para construir con ellos su propia formación, siendo también *la mujer que escribe* o una maestra artista. Por esto, se ha encontrado con un tiempo que muta con sus aristas, un tiempo en el que puede ser formada y transformada.

Ojos abiertos e inquietos. Al igual que los ojos de *cartografía y rizoma*, así son también los ojos de *formación*. La apuesta de investigación de esta maestra decide caminar aguzando su mirada y sus pasos para producir cartografías. Sabe que en cualquier momento la potencia *corpoética* puede saltar e invitarla a descubrir, a explorar, a experimentar. Necesita hacer rupturas para poder atreverse a encontrar palabras, esas de las que ha venido respirando para poder acontecer, para aventurarse en indagaciones, más que en certezas o verdades absolutas. Es *formación* un camino, un encuentro con eso otro que aguarda por ser nombrado. En este aspecto, *la maestra de lenguaje* retoma a Jan Masschelein (2006) cuando afirma que “Eso es caminar: dislocamiento de la mirada que permite la experiencia, no sólo un transcurrir pasivo (estar bajo el

mando de otro) sino un modo de abrirnos paso en el camino”. (p.297). Dislocar, en esta medida, para *la mujer que escribe* y para *formación*, es una palabra relevante, en tanto que dislocar la mirada es disponer a *cuerpo* para que salga de su zona de comodidad para experimentar, liberando a *poesía*. Pues ya volvería a expresar Masschelein (2006) con respecto a las posibilidades de hacer rupturas en ese tiempo presente en el que se mueve una experiencia de formación, que son necesarias “prácticas que nos permitan exponernos, que nos lleven a la calle, que nos disloquen” (p.296). Incluso, suscitada por esto de dislocar la mirada, *la maestra de lenguaje* dedica una *cartografía corpoética* a una experiencia con la palabra en algún punto de la ciudad siendo *la mujer que recita*²².

Otra palabra importante para *cuerpo* y *poesía* volvería para serlo también dentro de *formación*. Esa palabra es: sentido. Ya hablaría Graciela Montes (1999) de ese umbral donde el sentido nace, donde se hace piel, dice entonces que “Entre el cuerpo (contingente) y el tiempo (implacable) se instala el sentido, la palabra. Cuerpo, tiempo y palabra son los protagonistas del más humano de todos los dramas. Cuerpo, tiempo y palabra. Siempre en guerra”. (p.3). Si el sentido es entonces ese umbral en el que el cuerpo y el tiempo se cruzan, ¿por qué es importante pensar el lugar del sentido para la *formación* en el trayecto investigativo de esta maestra de lenguaje?

La mujer que escribe sabe que entre *cartografías corpoéticas* susceptibles de producirse en la formación de una *maestra de lenguaje*, ese tiempo mutable -que es la investigación en sí misma- coincide con ese tiempo expresado por Montes, un tiempo en el que la sospecha, el asombro y el acontecer que



lo envuelven, son todo aquello que le pasa a esta *maestra* al experimentar *cartográfica* y *corpoéticamente*, y es allí donde es posible volcar la mirada hacia una experiencia formativa. Pues los cuerpos de las palabras llegan a *la mujer que escribe* para permitirle crear, para impulsarla a

²² Ver la cartografía corpoética “*Silencio ciego*” producida ante una experimentación de *la mujer que recita* cuando, en una tarde, se va con *poesía* para un semáforo de la ciudad de Medellín. Acto IV.

ese abismo de grafías que se comienza a escuchar en la máquina de escribir, justo al inicio, al abrirse el telón. Es un tiempo mutable, movimiento incierto y corpóreo, una experiencia en la que ella ha tenido encuentros, pero también des-encuentros, ya que en él hay ondas expansivas en las que se piensa en un cuerpo que crea, siendo y haciendo a través de la palabra.

Formación acontece entonces en esta *maestra* como un proceso inacabado -y qué tal que fuese acabado-, el cual se conecta con otros caminos en esas mismas posibilidades que potencia. Su propósito de inventar-crear unas *cartografías corpoéticas* nace de nombrar sus experimentaciones con las artes, esas en las que la creación expresa algunas maneras a través de las cuales ella comprende sus experiencias en la relación con otros: otros tiempos, otras palabras, otros cuerpos, otros espacios. Y es que, -ya explicará en el Acto III- que en las *cartografías corpoéticas* que se producen en la *formación*, también hay figuras y movimientos otros: pinceladas, cuerpos, laboratorios, seminarios, puestas en escena.

Ahora bien, pensar en estas experimentaciones con artes dentro de la *formación* de una *maestra de lenguaje* para las que unas *cartografías corpoéticas* son el propósito, implica volver a la palabra sensación, tan importante para *cuerpo*. Con respecto a esto, la *maestra de lenguaje* se encuentra con la voz de Cynthia Farina (2005) retomando las posturas de la estética deleuziana,

La sensación es la materia vital que el cuerpo experimenta y, al mismo tiempo, con la que crea. En el campo del arte, la sensación implica una variación (una oscilación de temperatura, un espasmo) que el cuerpo experimenta en el encuentro con un hecho estético. Esa oscilación afecta a las maneras de ver, oír y sentir del cuerpo. Es con esa oscilación de la percepción que el cuerpo crea. (p.88).

Para abordar la práctica estética en esta apuesta investigativa, *la mujer que escribe* ya ha expresado anteriormente cómo surge el concepto de *cartografía corpoética*. Si bien no lo mencionó en la escena anterior, es preciso indicar en la presente escena que el concepto *cartografía corpoética* tiene otra fuga dentro de su composición, y es la palabra: ética. Esta *maestra de lenguaje* piensa en *formación* como esa figura y ese fondo posibles de abarcar al comprender la existencia como una existencia estética, donde la experiencia y el acercamiento con el arte y las provocaciones que allí surgen son construcciones sensibles para la potencia vital en la que los seres

humanos acontecen. Con relación a este elemento, aparece nuevamente Cynthia Farina (2005), quien a su vez trae las afirmaciones de Michel Foucault (1995) en tanto sostiene que

el arte, en el proceso de formación del sujeto, concierne al poder de ficción, improvisación y composición empleado en el tratamiento de lo que le afecta al sujeto. En la estética de la existencia, el arte tiene que ver con una especie de producción, con una capacidad de acción del sujeto sobre lo que le impacta en la experiencia cotidiana. El arte tiene que ver con la producción de un estado de creación, cuya materia procede de la experiencia y con la cual se compone la vida como obra de arte. (p.50).

La *formación* de una *maestra de lenguaje* en la que habitan además otras mujeres: la que escribe, la que recita, la que hace parte de un grupo de teatro, proyecta unas oportunidades que entre sus movimientos constantes surcan entre maestras, mujeres artistas que se asoman y se asombran, que se expresan con *cuerpo y poesía*, energías escritoras que se preguntan por los lugares en los que la invención-creación de unas *cartografías corpoéticas* producidas por experimentaciones con arte, son posibles.

ACTO III. HORIZONTE METODOLÓGICO O UNA MIRADA CARTOGRÁFICA-CORPOÉTICA.

Aparte del trabajo que me han encomendado, también salgo a pasear al aire libre, contemplo hasta saciarme el rostro de la naturaleza, y vuelvo a casa con una impresión profunda, con una imagen o alguna trama iniciales para luego elaborar la idea en mi habitación, de suerte que mi poesía parezca más una forma de pintar a espaldas de la naturaleza que delante de ella.

Robert Walser, “Vida de poeta”

PRIMERA ESCENA: DE CÓMO NACEN LOS PASOS PARA VOLVERSE ECOS.

Ambiente general: soleado, chispeante.

La mujer que escribe está terminando de tomarse una taza de café en una de las jardineras de la Universidad de Antioquia. Acaba de conversar con sus asesores de práctica pedagógica, quienes la invitan a pensar en una manera atenta para observar y sentir metódicas. Le recomiendan que vaya a casa, guardar un poco de distancia y luego escribir.

Y así sucede. Se distancia, se silencia y empieza a encontrar pistas para cartografiar corpoéticamente. Después de escuchar sus inquietudes, finalmente sabe que su método es cartográfico, pero al mismo tiempo, que este está arribando en una metódica corpoética desde la invención-creación de las cartografías que en *la maestra de lenguaje* se producen. Toma entonces lugar en su apuesta formativa un híbrido: un método cartográfico, sumado a la invención-creación de una metódica corpoética. Juntos componen lo que se presenta en este Acto III como la mirada hacia una metódica cartográfica-corpoética.

m
a
p
,
g
s
C

Al inicio de todos los tiempos aquí nombrados, *la mujer que escribe* se quedó en completo silencio. Se perdió. Sin embargo, fue así como comprendió que cuando se investiga, en el caos está la materia del cambio. Se dio cuenta de que para poder escuchar con los dedos y palpar con los oídos como se lo propuso desde el principio, *cartografía y rizoma* no la habían mirado de soslayo, sino que, por el contrario, comenzaban a mostrarle nuevos modos de tejerse, de extraviarse y de encontrarse para poder crear.

Cuerpo abandonó en ella su sombra más espesa y tímida para volverse aquel movimiento que se nombra sólo cuando deja halos por donde pasa al experimentar. Los halos o huellas de las palabras. *La mujer que escribe* conoce bien a *poesía*: esta ya se ha convertido en su piel. Y por ello se sienta a escuchar maneras de danzar con el papel, con la quietud, con el ruido. *Cartografías corpoéticas* fueron humaredas que retaron la violencia del caos, pero con la insistencia de sumarse a él para volverlo potencia vital, en lugar de desintegrarlo. Caos que para *la maestra de lenguaje* ha tomado las figuras de las experiencias que la forman, son estas espiraladas, no circulares.

La maestra de lenguaje también comenzó a notar que su porosidad revestía a otras mujeres tras la piel de *la mujer que escribe*, esa que tanto la revela. Es una *maestra* que para formarse quiere volcarse hacia otras huidas para poder ser y crear con su cuerpo y las palabras. A veces, *la mujer que escribe* sería la voz de un cuerpo en esa *maestra de lenguaje*, una voz que recita -o intenta recitar- en la estridencia de una ciudad, una experimentación que, en un intento por poetizar el tiempo sordo, fue una voz tan anónima como el afán que gritaba entre los tres colores de un semáforo. Es además una *maestra* que arriesga junto a otras mujeres: actrices en formación del Laboratorio de Dramaturgia Corporal. Es un Laboratorio, porque ya se ha dicho que en él se experimenta con y para el cuerpo. Y por supuesto, es una *maestra* que también se ha arriesgado con otros maestros en formación que se preguntan por las artes en conexión con la vida, en la línea de investigación a la que todos pertenecen asesorados por los maestros Teresita Ospina y Rafael Múnera. Se encontró, por otro lado, con cuerpos que al igual que el de ella, pretenden ritualizar la palabra desde una energía conjunta y diáfana, para que personajes, voces y acciones escénicas se alcen sobre las tablas como la génesis del fuego: son otros cuerpos que hacen teatro y que danzan, experiencias para los que los ojos, las manos y los pies contemplan el mundo por vez primera -o por segunda o tercera-, siempre que sea

una vez en la que se respire un aire nuevo, un aire prolongado ante el propósito de formarse creando.

SEGUNDA ESCENA: DE LO ARÁCNIDO TEJIENDO CLAROS DEL BOSQUE.²³

Ambiente general: rosa pálido.

Cartografía y rizoma ya han mostrado en anteriores apartados que investigar permite conectar, establecer relaciones aparentemente impensables, trazar trayectos, tensionar y deconstruir maneras de crear. En esta medida, aparece aquí otra mirada cartográfica para dar voz a esa conexión que para Deleuze y Guattari es rizomática. Es una perspectiva cartográfica con la que se encuentra *la maestra de lenguaje* para explorar su forma metódica acercándose a los planteamientos del autor francés Fernand Deligny, quien en “Lo arácnido y otros textos” (2015) expresa que lo humano tiene lugar en un modo de ser en red como posibilidad de aprender y de relacionarse con la vida. Y responde a esta forma -multiforme-, arácnida, en tanto es precisamente desde el tejerse entre los movimientos de lo sensible y de lo vital, que la potencia azarosa sale a flote para ver eso que sucede a partir de la duda y del no saber, y luego poder hacer algo con lo que sucede. Lo expresaría el autor: “Pero se ve bien que hay una suerte de complicidad necesaria entre estos trayectos del vagar y el encuentro del azar”. (p.23). *La maestra de lenguaje* encontraría así, desde esta complicidad ya expresada por este educador francés, otras fugas para las que las tramas y las urdimbres puedan tener lugares diferentes en cuanto son movimientos constantes en la experimentación y en la invención-creación, siendo esta una forma de proceder metódica en su apuesta formativa a través de una posibilidad de ser cartografiada, en tanto es experiencia y sentir. Sostiene pues Deligny que “Lo que también podría decirse es que esos trayectos tienen una red, son la red, se hacen en red. Así, de lo arácnido uno nunca sabe si trama o si solo es ser tramado”. (p.26)

²³ “*Lo arácnido y otros textos*” de Fernand Deligny y “*Claros del bosque*” de María Zambrano, hacen referencia a las fuentes bibliográficas que *la maestra de lenguaje* acude para construir el apartado conceptual de su propuesta metodológica.

Ante la mirada cartográfica en la que para Deligny es pertinente pensar la dimensión humana en cuanto en esta se halla un modo de ser en red, y donde “la red no es una solución sino un fenómeno constante, una necesidad vital” (p.36), es preciso mencionar que, por su parte, para la poeta y escritora María Zambrano (1986), quien volvería para acompañar los tránsitos conceptuales de la maestra de lenguaje- todo método es un «Incipit vita nova»²⁴ que pretende estilizarse (p.20). Ya lo expresaría,

lo propio del método es la continuidad, de tal manera que no sabe pensar en un método discontinuo. Y como la conciencia es discontinua —todo método es cosa de la conciencia— resulta la disparidad, la no coincidencia del vivir conscientemente y del método que se le propone. Surge todo método de un instante glorioso de lucidez que está más allá de la conciencia y que la inunda.

Para la maestra, construir un método alude a seguir construyendo caminos propios, experiencias vitales. Para ello, se apoya entonces en Zambrano, quien desde esta mirada la impulsa a “inventar-crear” esa manera propia de proceder metódica en la investigación. Continúa Zambrano:

Y así sólo el método que se hiciese cargo de esta vida, al fin desamparada de la lógica, incapaz de instalarse como en su medio propio en el reino del logos asequible y disponible, daría resultado. Un método surgido de un «Incipit vita nova» total, que despierte y se haga cargo de todas las zonas de la vida... Un método así no puede tampoco pretender la continuidad que a la pretensión del método en cuanto tal pertenece.

Así pues, con ese hálito de vida recibido del texto de Zambrano, *la maestra de lenguaje* se atreve a proponer su propio método configurado a partir de lo corpoético.

TERCERA ESCENA: DE LOS TRES TIMBRES QUE ANUNCIAN UNA METÓDICA CARTOGRÁFICA-CORPOÉTICA.

Ya *la mujer que escribe* ha expresado que pretende nombrar en el último Acto (IV) de esta investigación las *cartografías corpoéticas* que se producen desde las voces y los cuerpos de esas

²⁴ Expresión en latín que significa: “una nueva vida comienza”.

otras mujeres que habitaron del otro lado de la piel a *la maestra de lenguaje*. Por ello, en esta tercera y última escena del presente Acto, para hablar de la metódica que construyó para su apuesta formativa, ella toca tres timbres²⁵ que representan su viaje hacia la mirada con la que aquí investiga. Esta es una mirada donde la forma de proceder consta de tres pasos: en un primer timbre, *la maestra de lenguaje* expone su cuerpo con otros cuerpos: cuerpos de maestros y de actrices en formación, a través de unas experiencias de talleres tanto en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal de la agencia de práctica: Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, como en el seminario de Práctica Pedagógica II. En un segundo timbre, su cuerpo se vuelve el protagonista, en tanto ha aguzado sus sentidos para salir al encuentro con la experimentación: estando en un grupo de teatro, siendo tres mujeres en un monólogo para una puesta en escena que constituía un ejercicio académico, adentrándose en un intento poético en algún lugar de la ciudad de Medellín y en la participación en un semillero de danza contemporánea en la Universidad de Antioquia. Por último, en el tercer timbre -el cual a su vez dará apertura al Acto final (IV)-, tiene presencia en ella un cuerpo escribiente, pues este comienza a ser en sí mismo la piel de la palabra poética, dando lugar a la invención-creación de unas *cartografías corpoéticas*.

Ambiente general: violáceo. En escena: cubos, libros, botella de agua, vinilos de varios colores.

La maestra de lenguaje se encuentra de pie en el centro del escenario. El escenario para ella tiene a veces pizarra blanca y pupitres; en otras, es un laboratorio escénico con paredes negras; en otras cuantas, es un espacio cuyo telón la separa de las tablas; en algunas más, es un lugar con tráfico vehicular pesado y estrepitoso o es un salón amplio donde cuerpos creativos practican danza contemporánea. En reiteradas veces, para la mujer que escribe el escenario es su habitación, la sombra de un árbol o una hoja en blanco.

²⁵ El sonido de tres timbres en el teatro es una acción que se desarrolla con el fin de preparar a los actores para salir a escena y avisar al espectador para entrar a la obra. Al sonar el tercer timbre se da ingreso a la sala para el inicio de la obra teatral.

Los tres pasos o timbres: la creación del método corpoético.



Suena un solo timbre. Ambiente general: azul. La mujer que escribe lleva consigo un par de marcadores borrables, tizas, hojas tamaño carta y una mochila en la que tiene ropa deportiva, una botella de agua y un libro de poesía: ‘Museo salvaje’ de la poeta argentina Olga Orozco.

Primer timbre: el cuerpo expuesto.

La maestra de lenguaje en experiencias de talleres con otros cuerpos: cuerpos de maestros y de actrices en formación.

Consejos para escuchar este timbre: perderse o no tener certezas, estar tras el telón, asustarse un poco, guardar silencio, arriesgar, exponer-se a la escena, atreverse.

En este primer timbre *la maestra de lenguaje* pretende, a través de la palabra, crear con otros cuerpos: cuerpos de otros maestros y de actrices en formación. Pretende que la formación se tome el lugar desde unos cuerpos que hablan. Por lo anterior, en este primer timbre se desarrollan cuatro talleres orientados en dos espacios diferentes y, con ellos, cuatro experiencias que inquietan a *la mujer que escribe*, produciendo *cartografías corpoéticas* en *la maestra de lenguaje*. Son estos talleres: talleres desarrollados en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal y un taller en el seminario de Práctica Pedagógica II.

Es en los tres primeros talleres (todos orientados en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal), que esta *maestra de lenguaje* se encuentra con dos maestras cuyos propósitos formativos son similares a los suyos en tanto es el cuerpo el puente que conecta sus apuestas investigativas. *Cartografía* y *rizoma* permiten entonces hilar la idea de cuerpo que tiene esta *maestra* con las ideas de cuerpos que tienen sus compañeras maestras Verónica Londoño y Milena

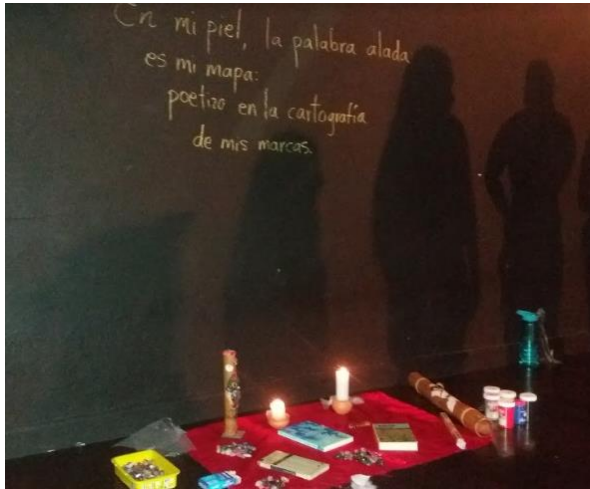
Martínez, al pertenecer las tres a una misma línea de investigación. Así pues, las maestras, cada una desde su apuesta investigativa, coinciden en una misma agencia de práctica, siendo esta la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, como también coinciden en un semillero de investigación: Laboratorio de Dramaturgia Corporal, en el que, como ya se mencionó en el Acto I, un grupo de estudiantes de Prácticas Escénicas Teatrales experimentan con las posibilidades de un cuerpo creativo para la escena. Es por esto que deciden unirse para así orientar, juntas, tres talleres diferentes en el Laboratorio. Diferentes en cuanto que, cada taller, va direccionado de acuerdo a los propósitos de cada investigación. Así, el primer taller que se orienta corresponde a la apuesta formativa de Geraldine Arroyave, el segundo, a la de Verónica Londoño y el último, a la de Milena Martínez. (Ver talleres en los anexos).



*De izquierda a derecha: Geraldine Arroyave, Milena Martínez, Verónica Londoño.
Socialización de Práctica Pedagógica II. Semestre 2019-1.*

Ella está en silencio, aguarda. Se pregunta qué pasará a continuación en el Laboratorio, cuando se encuentra a punto de leer en voz alta el poema “Génesis” del libro “Museo salvaje” de la poeta argentina Olga Orozco, poema en el que el origen del cuerpo es una potencia vital que danza en cada una de sus líneas, cuando se nombra por vez primera. Aún teniendo su taller preparado, sabe que toda experiencia de formación es susceptible ante los movimientos y cambios, al ser rizomática. Y que, de hecho, es la intención primaria. Pensar en ello dibuja una sonrisa temerosa, pero a la vez curiosa, en su rostro. Pues esta experiencia de taller (ver taller en anexos)

no es en un aula convencional, sino en un laboratorio escénico donde un grupo de mujeres con destrezas invaluable y ávidas capacidades para fabular, se reúnen a crear con sus cuerpos en la escena. El gesto, el movimiento y el color son los protagonistas de esta experiencia poética, corporal y por ello, sensible.



Laboratorio de Dramaturgia Corporal. Fotografías tomadas por José Octavio Castro.

Otro taller es orientado por *la maestra de lenguaje* a sus compañeros, también maestros en formación del seminario de Práctica Pedagógica II en el semestre 2019-I. Sus asesores le sugieren que socialice un texto de la autora Cynthia Farina. Desde *cartografía y rizoma*, el seminario y la apuesta investigativa de *la maestra de lenguaje* se conectan, volviendo así esta autora a hacer resonancias en el proceso sensible de *la mujer que escribe*.

La maestra de lenguaje está sentada en un pupitre junto a una pizarra blanca. Ha preparado un taller acerca de un texto llamado “Las sensibilidades de los saberes en el cuerpo” de Cynthia Farina. Texto donde se problematizan relaciones desde lo sensible con el conocimiento y la formación de maestros. Su voz comienza tímida y su cuerpo recogido, pues no sabe cuál será la reacción de sus compañeros ante la propuesta que ha preparado para ellos (ver taller en anexos). Pero allí está *la maestra de lenguaje*, con su planeación y distintos elementos para disponer la interacción de sus compañeros con los objetos y el espacio en general del aula 2 en Casa Olano²⁶:

²⁶ Sede de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. Ubicada en el barrio Prado Centro.

un microscopio, un antifaz, una nariz de payaso, una linterna, hojas con frases del texto pegadas en las paredes. El taller transcurre y *la maestra de lenguaje* ya se ha incorporado, sabe que el movimiento de las ideas en contacto con cuerpos, objetos y preguntas, es tan inquieto como la intencionalidad que pretendía en este día con el abordaje del texto a través de un taller, así que ya se encuentra detonando su energía y entusiasmo, mientras se va percatando de que la sesión está siendo fructífera, y simultáneamente, su asesor Rafael Múnera está escribiendo en su agenda acerca de la experiencia que está teniendo lugar allí, palabras que le compartiría de manera posterior a *la mujer que escribe*²⁷.

Suenan dos timbres. Ambiente general: anaranjado.

Segundo timbre: el cuerpo que siente.

La mujer que escribe y su experimentación con el cuerpo.

Consejos para escuchar este timbre: ponerse el vestuario, (des)enmascararse, revelarse ante el espectador, respirar profundamente, encarnar, crear-se.

En este segundo timbre *la maestra de lenguaje* es: *la mujer que recita*, está en un grupo de teatro y asiste a un semillero de danza contemporánea. Desde esta perspectiva toman aquí forma las experimentaciones en las que se embarca dentro de espacios para crear por fuera del aula, esos en los que, como ya se ha venido expresando, también acontecen procesos formativos. Estos espacios son múltiples, pero al mismo tiempo tienen una conexión: el arte. Estos tres espacios o ambientes son: el grupo de teatro²⁸, la puesta en escena para el curso de literatura colombiana²⁹ y

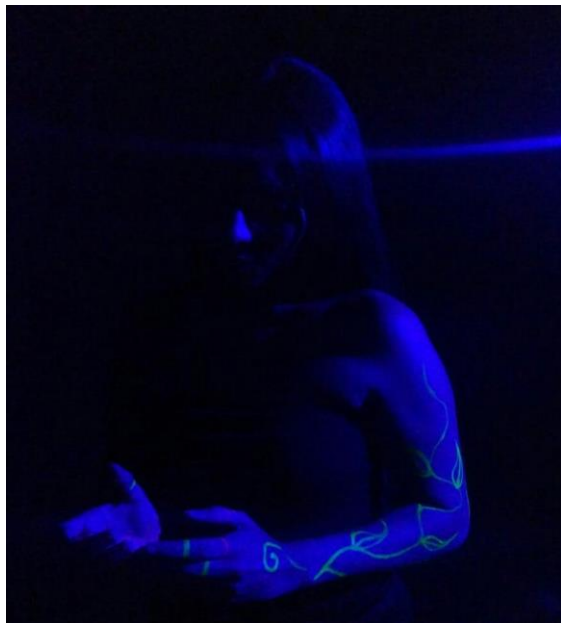
²⁷ Leer en el Acto IV la cartografía corpoética “*Sin título*” escrita por el profesor Rafael Múnera acerca de su experiencia en el taller como observador participante.

²⁸ Leer en el Acto IV la cartografía corpoética “*Eleonora*” construida por *la mujer que escribe* para el personaje que interpretó de marzo a abril de 2019 *la maestra de lenguaje* en su grupo de teatro: Inmagno Teatro. (Grupo que nace en el año 2017 con la necesidad de explorar la escena desde el romanticismo oscuro. Dirigido por Tatiana Castaño, estudiante de Arte Dramático de la Universidad de Antioquia).

²⁹ Leer en el Acto IV la cartografía corpoética “*Corpus florat*” construida por *la maestra de lenguaje* de los monólogos cortos escritos y puestos en escena por ella misma, basados en las historias de tres mujeres de tres obras literarias diferentes. Ejercicio presentado en el curso de literatura colombiana. También en estos monólogos subyace una pregunta por el cuerpo y su forma de poetizarse.

el semillero de danza contemporánea³⁰. Por otro lado, también tiene lugar un espacio que no es artístico pero sí cotidiano, y que por esta misma razón no es excluyente de la experimentación sensible que en él subyace para *la mujer que recita*, este espacio o cuarto ambiente es un semáforo ubicado cerca de la avenida Colombia en la ciudad de Medellín³¹. Esta última experiencia corresponde a una inquietud latente que tiene *la maestra de lenguaje* incluso desde mucho antes de iniciar su apuesta formativa: son esenciales espacios que rescaten en ella experiencias vitales, esas que se encuentran en hallazgos cercanos o aún lejanos, no obstante, que esperan por una mirada atenta, estando a unas cuantas calles conocidas o a varios kilómetros de distancia.

Primer ambiente. Luz azul oscura. En escena: la maestra de lenguaje ensayando con sus compañeros actores del grupo de teatro. Tienen vestuarios y hacen algunos ejercicios de respiración. Están encarnando la palabra: son sus cuerpos sombras y máscaras.



Su cuerpo es también un cuerpo que habla y crea en las tablas. Ahora está a punto de cruzar el telón. Hoy no es *la maestra de lenguaje* ni *la mujer que escribe*, hoy es *Eleonora*³². Se está preparando para tomar la voz, la energía y la acción de ella, quien será hoy -y toda la temporada: durante nueve funciones- su personaje. Prefiere ritualizar el camerino con el profundo silencio que la contiene, pues está a dos timbres de encarnar otro rostro, otro movimiento, otra mujer. Se pregunta qué pasa en su cuerpo justo antes de entrar en la mirada de este personaje que le costó tantas capas de piel y de tiempo, encontrar. Pero que ahora siente en cada uno de sus gestos, en sus manos, en su estómago y hasta en sus

pulgares... Qué suerte que el teatro sea una bocanada de la que ya no quiera apartarse.

³⁰ Leer en el Acto IV la cartografía corpoética “*Satélites*” construida por *la mujer que escribe* para la experimentación de *la maestra de lenguaje* en el semillero de danza contemporánea del grupo Sacrare Corpus de la Universidad de Antioquia. Orientado por el maestro Rubén Peña.

³¹ Leer en el Acto IV la cartografía corpoética “*Silencio ciego*” de la experimentación de *la mujer que recita* - o intenta recitar- de la mano de *poesía* en un semáforo de Medellín.

³² Personaje que tomó la piel de *la maestra de lenguaje*.

Ambiente parcialmente rojizo. Sonidos de ciudad. Cambio de luces centrales: rojo, amarillo y verde.

La maestra de lenguaje pretende experimentar siendo también *la mujer que recita*. Intenta quedarse en silencio mientras llega al semáforo que eligió para tomar la palabra -en una intención de experimentar-, y el ritmo de la ciudad la aturde un poco. No obstante, advierte la calma bajo ese sol calcinante que se filtra por la ventanilla. Delante de su asiento hay una pequeña niña. *La mujer que recita* aún no habla, pero saluda a la pequeña con un gesto, agitando su mano izquierda. Su cuerpo está por ahora intrigado, expectante, asustado y rígido.

Suenan tres timbres. Ambiente general: magenta profundo. Reflectores elipsoidales cortan la luz de manera intermitente. Se acciona un flash como el inicial.

Tercer timbre: el cuerpo escribiente.

La maestra de lenguaje y *la mujer que escribe* en su invención-creación de *cartografías corpoéticas*.

Consejo único para escuchar este timbre: disponerse en ojos, oídos y ecos, para una creación que (se) corpoetiza.

En *la maestra de lenguaje* se están produciendo unas *cartografías corpoéticas*. En este tercer timbre es el cuerpo el que escribe, pues es momento de dejar cada experiencia, cada experimentación y cada hallazgo, en el papel. Hay aquí una *maestra* creando un cuerpo otro a través de la palabra: han llegado las *cartografías corpoéticas*. Es momento de corpoetizar a *cuerpo* o de hacer de *cuerpo* un cuerpo escribiente.

m
C
,
s

Las palabras están preparadas para saltar al otro lado de la piel. Palabras que aún navegan en el cuerpo de *la maestra de lenguaje*, pero que muy pronto serán nombradas y dejadas en el papel, por *la mujer que escribe*. Ansían ver el sol, palpar el tiempo, como cuando aquella niña -esa adolescente que luego querría ser maestra- sintió en su interior el roce de la voz. Una nueva voz en las raíces de *poesía*.

Esta *maestra de lenguaje* y todas las mujeres otras que la habitan ya tienen dentro de ellas, palabras, son estas sus médulas. Se han entrañado como capas de piel y de papel. Sus poros han sabido abrirse, sus vellos se han erizado a la vez en que se han ocultado en historias subcutáneas. Como dedos de árboles, las experiencias formativas se han ramificado, ya se produjeron, ahora necesitan ser nombradas: son *cartografías corpoéticas*. Las palabras han pasado por su cuerpo, ahora se suspenden en el tiempo.

ACTO IV. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Por ahora se cierra el telón: cartografías corpoéticas.

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.

Alejandra Pizarnik

La maestra de lenguaje ha experimentado con el cuerpo y las palabras. A través de la invención-creación ha sido posible nombrar de otras maneras, maneras que se preguntaran por la sensibilidad que como maestros de lenguaje, es pertinente habitar de forma permanente, pues donde transcurre lo formativo es propicio dar lugar a todas y cada una de las búsquedas en las que las artes se conecten con las experiencias vitales que se producen en los modos de aprender y desaprender formas de estar en el mundo: como estudiantes, como maestros, incluso, como maestros artistas. Las resonancias y búsquedas sensibles de esta maestra en formación quedan entonces aquí latentes, inacabadas. Pues a través de este recorrido ha sido posible comprender que tanto la investigación como la investigadora están en constante movimiento y que otro modo de investigar como el que permite *cartografía*, ha sido el más cercano para ella frente a los procesos formativos que realmente la convocan: la investigación ha podido tocar las aristas de los cuerpos y las

palabras, en contacto con otros maestros y maestras, con actrices y actores, pero también, y en mayor medida, consigo misma. Una investigación que pasa por su cuerpo, queda aquí expresada, pero queda también proyectando los ecos que los lenguajes en su policromática vastedad, desprende. Precisamente, avizorando que *rizoma* no es cierre sino fuga, y que, aunque el telón indique un momento de clausura a las puestas y apuestas aquí presentadas, las preguntas continúan, como siguen también las formas de lenguaje en las que todas las mujeres que han sido Geraldine Arroyave crean y navegan infinitas oportunidades de formación.

Por lo anterior, se presentan a continuación las cartografías corpoéticas de las que ya han venido dando pistas *la maestra de lenguaje*, pues todas estas logran producirse en ella a partir de múltiples experiencias en las que el surgimiento de nuevas miradas dentro de lo formativo, ha sido el propósito. Todas las *cartografías corpoéticas* son producidas en *la maestra de lenguaje*, no obstante, se privilegia nuevamente el hecho de otorgarle la palabra no sólo a ella, sino también a *la mujer que escribe*, quien la habita insospechadamente.

Cartografías corpoéticas

Physique of words³³

The fleeing gaze: diaphanous, ethereal, thin
brings us back to the original stroke
dwelling on the other side of the skin.

Words, layers of skin and sunrise,
branched insides
like wounded leaves when night falls.

³³ *La maestra de lenguaje* basa en esta cartografía corpoética su experiencia performática para la producción del video presentado en la socialización de práctica pedagógica II. Semestre 2019-1. Está en inglés ya que *la mujer que escribe* siente que, de la palabra al cuerpo, esa experiencia en especial tuvo lugar en ella, aquella vez, en dicho idioma.

Time movements: eloquent, blue, dense.
Melodies that sprout in a script abyss
naming each return
towards the awaken and evaporating canvas,
energy covering silence's lightness

Rhythm, pores, ink, fire
rising prints of a prickly, new air.

Sketching bodies
renovating in the face of polychromy of
words.
We're words, roots, eyelashes, scars,
leaps of faith and synergy.



Cuerpos posibles³⁴

En el vientre de la tarde se respira el palpito de un anhelo,
cuerpos que danzan en las vertientes de un ritual.
Pieles de tambores y columnas lunares nombran la luz.
Son: el viento, el papel y las pestañas de las rosas, cómplices.
Botellas de vino en las que navegan iridiscencias.
Hoy el mundo se sienta a escuchar una pulsión vital llamada: teatro.

Entre la poesía y la energía del recinto
la incandescencia pulula hacia estomas de sueños,
esos que a cada paso escriben impetuosos, el tiempo.

³⁴ Cartografía corpoética producida por la experiencia ritualizada donde estuvo presente *la maestra de lenguaje* junto a estudiantes de todos los niveles del programa de Prácticas Escénicas Teatrales y maestros de la Institución, en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango el día 27 de marzo, en la celebración del día mundial del teatro, 2019.

La voz es percusión y promesa,
es la savia que agiganta y maravilla cantos y lágrimas.
Se cicatrizan las palabras en un suelo tallado por caminos de fuego.



*Fotografía tomada por Dahiana Ochoa. (2019).
Laboratorio de Dramaturgia Corporal.*

Sin título³⁵

Una sala, mucha luz, una dosis alta de incertidumbre es lo que nos convoca. Frases sueltas en las paredes, como proyecciones de ideas dichas por alguien lejano, ecos de tambor, imagen y sonido de lluvia, un viento imposible de representar, objetos vivos que no saben qué hacer con sus cuerpos educados.

La sala se extiende y se convierte en lugares de ninguna parte, que nos pide volar, que nos dejemos llevar. El ojo pierde su valor y deja sitio a la intuición y el tacto se funde con el gusto y el olfato, la palabra se deshace y persigue un imposible, busca un nuevo nombre a cada instante.

³⁵ Cartografía corpoética construida por el maestro Rafael Múnera. La escribe, estando como observador participante del taller que Geraldine Arroyave orienta en el seminario de práctica pedagógica II, semestre 2019-1, con el propósito de presentar de otra manera a sus compañeros el texto “Las sensibilidades de los saberes en el cuerpo” de la autora Cynthia Farina.

Cuerpos van y vienen sin ningún sentido, se diluyen en el ambiente, creando y transpirando sus propios microclimas. Hay en el aire un olor a ideas despistadas, objetos inertes y sorprendidos, que solo desean que se les tenga en cuenta, que se les regale, así sea, un roce, un toque, que le inventemos un símbolo temporario, para tener en ese instante el poder de un nombre para no perderse.

En el aire el tono monocorde y maquinal, destruye la inocencia y me regresa a ese cuerpo ya construido. La palabra está prohibida ¿cómo encontrar relaciones con ese lenguaje invisible, impredecible e impreciso? ¿Qué soy, cómo definirme desde una experiencia que no tiene precedentes y mucho menos el proyecto de una herencia? ¿Cómo dejar en los objetos la imagen de mi grito? ¿Cómo atesorar la vibración de los objetos?

Me dejo llevar por lo que no sé qué dicta el impulso de mi respiración, el cuerpo crea su dirección y su ritmo, está lejos de ser lo que me han dicho que debe ser. Lo trato de adivinar en la experiencia de otros. Es solo un gesto, no más que un leve movimiento colgado inerte en el tiempo y el espacio.

Qué más hay fuera del roce y del cansancio, de la ausencia de la palabra recién nombrada, qué sentido tiene la búsqueda de aquello que no existe, pero que necesita de algo nuevo, algo que no encaja, en el que la geometría se sale de su cauce, y empatiza y superpone formas que no coinciden, que reta y enloquece a la razón, porque no tiene y no importa que tenga, medida, valor y referencia. Una certeza que se apoya en un interrogante perpetuo, un acertijo, cuyas respuestas son develadas individualmente, para cada humano una réplica única, nunca repite, siempre cambia.

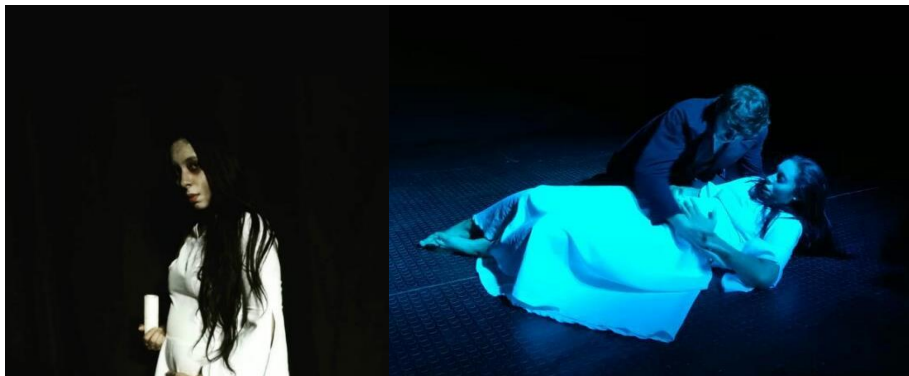
Me sorprende acaso ese cuerpo, que se resiste y no se doblega ante el peso de pensamientos establecidos. Por ello enfrento otro cuerpo, un cuerpo ya nombrado, un cuerpo nombrado como maestro, un cuerpo extraño, un cuerpo que quiere ser único e infinito y que se repite desde siempre con la tozudez de persistir en su propia conveniencia, en un mundo y en un vivir tan temeroso, tan, tan separados el uno del otro, en la que no son gratuitas la vivacidad, la lucidez, la disposición, la mirada pausada.

Eleonora³⁶

Mujer, más allá de la piel.
Tus sombras fueron mis fugas.
Tu silencio acunó la ácida textura de una madrugada.
Bastó sólo un nombre para elevarte, nocturna,
fuiste el humo sagrado y oscuro de la palabra.
Bastaron letargos y desvelos para saberte gestando:
entre mis manos y mis párpados.

En una eléctrica espiral encontraste mi torrente
para que juntas pudiéramos supurar
tu elocuente y espesa luz.

Fuiste en mí el cuerpo del misterio
y, tras tu tiempo
se advertirán aún tus ojos de fuego.
Esos en los que fuimos pulmones,
capas de ensueño
del otro lado de la tez y del miedo.



Fotografías tomadas por Luz Astrid Gómez. (2019). Corporación T-asombro.

³⁶ Cartografía corpoética basada en el personaje Eleonora interpretado por *la maestra de lenguaje* para su grupo de teatro: Imagno Teatro, durante los meses de marzo y abril de 2019 en una obra teatral.

Corpus florat³⁷

Personajes:

Luisa, Carmen y Geraldina (loto, siempreviva, y crisantemo). Mujeres de tres obras literarias colombianas: “Flor de fango” de José María Vargas Vila, “¡Que viva la música!” de Andrés Caicedo y “Los ejércitos” de Evelio Rosero.

En una danza inicial con abanicos de seda, tres mujeres son espasmos palpitantes en un pasado, un presente y un futuro ante los que se proyectan monólogos cortos. Estos abanicos de seda están batientes por un momento, dan apertura a la polifonía floral -o lo que una flor le diría a otra-.

LUISA: Mi cuerpo, un anillo immaculado dentro de la onda infinita de un reflejo. Soplé -hasta que el dolor caló en mis huesos-, todos aquellos hilos de humo, oscilantes como péndulos, sobrevolando mi juventud. Mis ojos huían, mis pasos languidecían. Yo supuraba sueños. Mi rostro fue una llama obstinada, pero el mundo me veía, no me miraba. Las arrugas de la tarde me condensaron, mientras me suspendí -aletargada y lacrimosa-, en aquellos que me desconocían, esos que idealizaron los aros de fuego en los que me envolvía, persiguiendo mi propio paisaje sonoro. Quise permanecer en la roja esperanza de un anhelo: que las manos de mi madre suspiraran en lugar de transpirar, que se estiraran, pacíficas, abrazando el día, sin vapor ni sol. Mis pasos ardían ante la armonía de un piano, de un libro, del opaco y tempestuoso abrigo de un árbol. Mi cuerpo era mi raíz, mi río, pero fue



Fotografía tomada por Dayanna González. (2019). Universidad de Antioquia.

³⁷ Título en latín, equivalente a “El cuerpo llora”. En latín el verbo llorar se expresaba *florare*. Esta cartografía corpoética de tono dramático es construida por *la maestra de lenguaje* para dar voces -en forma de monólogos cortos- a tres mujeres diferentes, protagonistas de tres obras literarias colombianas. Texto escrito y llevado a la escena por ella misma en el espacio formativo de literatura colombiana orientado en el semestre 2019-1 por el docente Luis Fernando Bastidas. Esta cartografía se encuentra en el presente Acto, al estar dedicada a la inquietud de *la maestra de lenguaje* por los cuerpos -florales- y llorosos, de estas tres mujeres creadas literariamente, cuyas historias tienen lugar en *la mujer que escribe* a través de la palabra que la afecta y que dentro de ella nace al hacer su propia creación de eso otro que aquellas tres valientes mujeres podrían tener para decirle al mundo.

también tórrida violencia de relámpago para brazos extraños, con su invasión, su punzada, su delirio, su sendero enmarañado. Fui un loto blanco y famélico que acarició el umbral con las comisuras de una translúcida y consumida vela. ¿Acaso fueron goteras de luz, las que arribaron en lágrimas, cuando caían enfermas sobre la húmeda tierra?



Fotografía tomada por Dayanna González. (2019). Universidad de Antioquia.

CARMEN: Tal vez debiste hacer como yo: quererlo todo. O tal vez yo debí haber hecho lo mismo que vos. Pero, a fin de cuentas, ¿de qué color se viste una mujer terca? ¿de blanco, de dorado o de negro? Mi cuerpo es inquieto y tornasolado como esta alucinante ciudad que cae sobre mis párpados. Es mi melodía interna la que sufre, por culpa de la persecución inagotable de una sed de existencia a mi ritmo, una sed que me presiona, me contiene, me expande. Soy estridencia de luces y pieles que intentan adormecer mi exasperada necesidad de gritar, aún teniendo tantas palabras escarchadas pululando a mi alrededor. Soy la sonrisa de energías clandestinas. Lo veo todo. Lo quiero todo. Lo miro todo, pero nadie me mira. Y yo tampoco me advierto, sin embargo, me escucho, hasta aturdirme. Las ondas de mi cabello se enredan, intoxicadas, en la espesura nocturna. Mi cuerpo baila en la incandescente soledad del deseo. Ese que me aniquila, pero al que me quedo atada: es un vértigo que calcina las entrañas de la noche. Y la noche soy yo. Los trémulos crujidos de mis caminos laceran mis pestañas, me desvelan, se derraman, como las frecuencias oníricas de mis manos intentando arrancar algunas capas de amanecer. Mi cuerpo es el armónico vacío de un territorio en el que me vuelvo etérea y resisto.

GERALDINA: Si tú fuiste la ciudad entera, mi cuerpo fue mi pueblo. Ese, en el que mi llanto se retorció, brillante y abierto, en la promesa original de una solitaria fe. Pero ahora mi piel aguardará en un recuerdo aromatizado por el dulzón y azulado patio de mi casa, mientras en el pecho de mis hijos habrá una memoria centrífuga, bajo las sombras densas de quienes me miraron, mas no me reconocieron. Mis manos reverdecerán como primavera voraz -cuando mi hogar era naranjo en

flor y ardía bajo mis pies, cuando mis pasos fueron tinta herida en el etéreo silencio-. Mi tez diáfana y expuesta: andanza del viento observando el horizonte; se alzaré en un borrascoso clamor. Soy rostro, elocuencia de luto y misterio. Me miraron, una y otra vez, me miraron. Seré un recuerdo naciente en el vaivén de la incertidumbre, madurez frutal germinando en un dolor que, al exhalar perdón -siendo su propia llaga-, sanará. La vida escapó a través de los muros de mi jardín, sin permitirme ser nombrada por un ocaso que declinó, pero que a su vez me permitió nombrar. Nombrar cada uno de mis poros heridos para volverlos latidos, esos en los que la blancura del amor y la contención que habita en su verdad, entorpece la sórdida y llorosa realidad, enmudece la sospecha de un sigilo. Soy un crisantemo, desnudo y extendido, en la coagulada penumbra de la espera.



Fotografía tomada por Dayanna González. (2019). Universidad de Antioquia.

LUISA, CARMEN, GERALDINA: Mi cuerpo es un pétalo del tiempo.



Geraldine Arroyave después de haber sido Luisa, Carmen y Geraldina. Fotografía tomada por Laura Peláez. (2019). Universidad de Antioquia.

Satélites³⁸

Cuerpos que se reflejan.
Espejos que cargan historias entre los signos del fuego.
A espaldas del tiempo.
Cuerpos que están en pugna
o que son fuerzas de contención.

Se agitan con sutileza aún en la densa gravedad
-pies y recuerdos indómitos-,
sincronías danzantes
con el ritmo del aire que los eleva.

Movimientos asiduos saltan
la noche y el agua
al impulsar sueños circulares que expanden sus diafragmas:
alvéolos, despiertos,
haciendo de la vehemencia de la tierra, encuentro.

Cuerpos que bailan volviendo a sus centros
para reconocerse en la mirada de la roca y la aurora.
Cuerpos a veces tan lacrimosos como una promesa,
no obstante, anclas de melodías imperfectas,
desplazando,
displayando,
descalzando

³⁸ Cartografía corpoética producida por la experimentación en el semillero de danza contemporánea del grupo Sacrare Corpus de la Universidad de Antioquia. Semestre 2019-1. *La mujer que escribe* agradece especialmente a una de sus grandes amigas y compañera de aprendizajes, también maestra en formación: Dayanna González, bailarina de danza contemporánea, por haberle extendido la invitación a hacer parte del semillero.

la indócil huella del pulmón y el brío, sobre un piso de madera.

Silencio ciego³⁹

La ciudad era un cuerpo sordo y desorbitado.

No obstante, una voz se aventuró a buscar el ruido blanco que a veces desprenden:

intermitencias de rojo, amarillo, verde.

Las marcas veloces de un mutismo obligado.

Aún así, una boca y sus párpados, entre *poesía*
aguardaron,

-quizá-

hasta que un par de ojos pudiesen mirar en lugar de ver-les.

Oídos veloces: más aturdidos que las calles y avenidas mismas.

Mientras la tarde se recogía en su último suspiro, cuerpos máquina y transporte vencieron
en el grito de un semáforo a los cuerpos creativos.



³⁹ Esta es la cartografía corpoética producida en *la mujer que recita* al intentar tomarse un semáforo de Medellín, cuando pretende tomarse la palabra para recitar poesía a los transeúntes o a los que aguardan por seguir sus trayectos en la ciudad, sin embargo, no consigue ser escuchada. Este es apenas un movimiento, una inquietud, una experimentación.

Snow covered⁴⁰

Thick air fell upon me
devouring my body to its most childish form.
Hands and feet dancing to the rhythm of time
that poured in my gaze and slipped through my
fingers
Sunset's skin embracing my yearning
as I walked a new path of juvenile joy
picking up cold and playful laughter.
The sky was soft as the finest silk
glowing red, as my body did
mute, also
at such flaming beauty
the untimely delicacy of a miracle
that, which at times burns
between cold and clarity of a print.
Almost always
perfect moments remain red and loved
in the light of time.



Fotografía tomada por Geraldine Arroyave. (2018). Denver, Colorado.

Urdir en una cicatriz

Ella sabía que sus ojos necesitaban romper las hebras que la arrojaban hacia ese vacío de grafías. Romperlas, para tejer su propia urdimbre. Sabía también que las palabras podían tomar otros tonos, ecos y figuras, y lo sabía porque su cuerpo se lo decía cuando percibía la respiración de las palabras, cuando al desdoblarse el papel veía cómo este se salía para plegar otros cauces, cuando al

⁴⁰ Cartografía corpoética escrita en inglés, ya que el cuerpo de *la maestra de lenguaje* que conoció la nieve una tarde en Denver, fue rizomático a través de dicha lengua en particular. Fue un cuerpo que se volvió lenguaje poético y sensorial en el invierno, y que por la ubicación geográfica sintió, habló y experimentó en inglés en ese momento.

escribir sentía que las palabras eran las montañas en suspensión que miraba por la ventana:
palabras hechas cuerpos...

Las palabras ya habían dejado ser un vacío
blanco y sordo,

se habían cicatrizado en ella.

Ahí donde la cicatriz no es el olvido
geométrico de ese dolor que alguna vez
causó la herida.

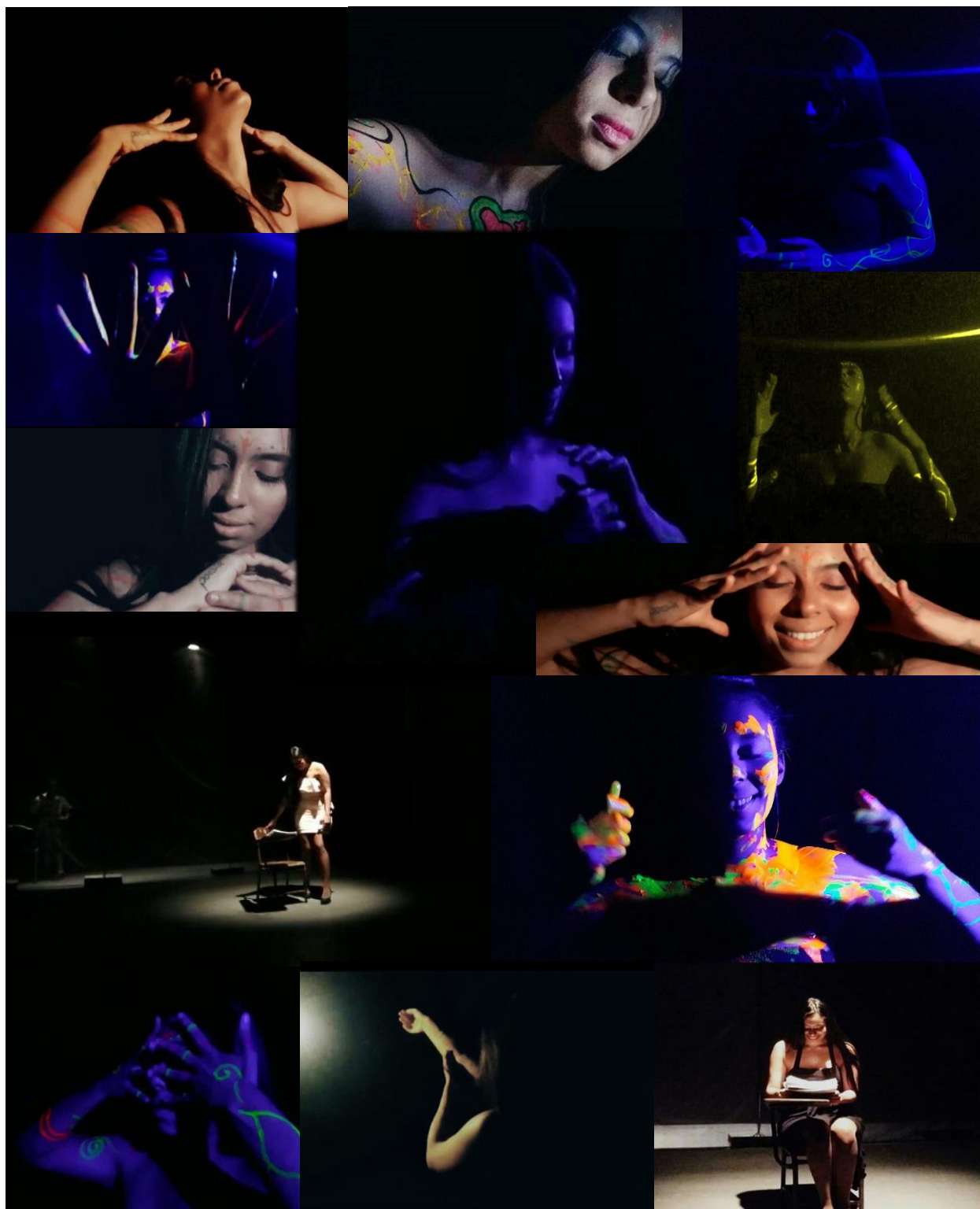
Cicatriz era el color, la forma y el
movimiento que cada impulso poético
trazaba en su cuerpo.

Y estaba preparada para nombrarla, para
respirarla, incluso, para compartirla con
otras voces.

Son pues los resquicios de la piel, de la ventana y de la memoria,
lugares en los que las palabras crean como ríos y venas.

Una maestra y todas las mujeres que en ella viven
ahora han experimentado que palabras y cuerpos sí pueden estar en un mismo escenario.





Fotografías producidas por Geraldine Arroyave como fotogramas del video elaborado para la socialización de Práctica Pedagógica II y otras obras de teatro en las que participó. (2018-2019). Corporación Ziruma.

ANEXOS

Talleres desarrollados en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango.

Taller N°1.

Maestra en formación: Geraldine Arroyave.

Tema: la palabra poética toma lugar en el cuerpo.

En mi piel, la palabra alada es mi mapa: poetizo en la cartografía de mis marcas

Propósito: reconocer algunas formas en las que la palabra poética aparece y acontece en el cuerpo a nivel sensorial y escénico, en tanto configura una experiencia estética y posibilita así modos - otros- de relación sensible desde la propia dramaturgia corporal, siendo este un lenguaje susceptible de ser habitado por otros lenguajes, como es el caso del lenguaje de la poesía.

Manera metódica:

Apertura:

1. *Provocación insospechada o una primera cartografía de tinta y piel.*

Proponernos cubrirnos los ojos y disponernos a la escucha activa de algunos fragmentos poéticos de la poeta argentina Olga Orozco, extraídos de su libro: “*Museo salvaje*”, a través de los cuales la autora navega en esas relaciones que entretejen la palabra y el cuerpo, y la manera en la que estos desde su tránsito y fusión, se vuelven cadencia, paisaje, atmósfera, espesura o levedad, melodía, silencio.

Para la ambientación, se propone que durante la lectura de los poemas pueda escucharse una música suave, además de proponer una estimulación sensorial itinerante con diversos elementos, con la intencionalidad de dar lugar a una experiencia alterna de los otros

sentidos: crujido de hojas secas, notas olfativas, textura de plumas, susurros esporádicos de algunas de las palabras leídas.

Desarrollo:

2. *Mi cuerpo como poema en una amalgama de sensaciones o una segunda cartografía del otro lado de mi tez.*

Para este momento del taller se propone que nos quitemos la venda de los ojos y podamos aguzar todos nuestros sentidos para seleccionar algunas líneas o palabras de los fragmentos poéticos leídos, con el fin de ubicarlos en algún lugar o algunos lugares de mi cuerpo, haciendo uso de tizas. Se propicia que sean varios los lugares corporales elegidos para la representación o asociación simbólica de la palabra poética - fragmento seleccionado, para que esta ubicación en mi corporalidad me permita el reconocimiento de esos focos sensoriales que darán lugar al siguiente momento del taller: cadenas de acciones y movimientos que den cuenta de este recorrido por la palabra poética que ahora habita en mi cuerpo, esa palabra que puedo reconocer en mis propios mapas, en mi piel, en mis marcas, en mis sensaciones, esto desde mi experiencia, mi sensibilidad y la relación que he tenido a nivel vital con dicha palabra.

En este punto del taller la palabra se invita a que la palabra salga de su textualidad, para adquirir un relieve poético en los cuerpos. La palabra, en su lenguaje poético y primario, ahora toma otras formas: deja de ser unidad de significado para ser espacio sensible.

3. *La poesía deja de ser líquida para danzar como posibilidad tangible: una última cartografía o la palabra performática.*

En este tercer momento, y, con mi cuerpo habitado por la palabra poética que ha tomado color y forma en mí y se ha convertido en mapa, es posible invitarlo a crear. Aquí, mi cuerpo creativo es el protagonista ante los movimientos, las acciones físicas, los gestos, esos que me permiten nombrar de otras maneras -en las que es únicamente mi corporalidad

la que tiene la palabra- aquella poesía, palabra, línea, ha renunciado a pertenecer a la grafía, a la oralidad. Ya que ahora es un conjunto de puertos en los que le posibilito fluir, navegar y experimentar a mi cuerpo. Me permito entonces construir cadenas de microacciones, acciones físicas o expresivas, que den lugar a una improvisación o propuesta performática (puede ser individual o grupal), en la que finalmente mi cuerpo se convierta en ese poema, en esa palabra misma: esa que me fue entregada inicialmente, pero que al afectarme ha adquirido otros modos de escribirse en mí: se ha resignificado, ahora está en mi piel, puedo sentirla e identificarla en los vínculos que establezco con las geografías de mi cuerpo y las acciones que, ante ello, acontecen en mí.

Cierre:

4. *Resignifico la palabra poética, la nombro desde mi experimentación, mis propias formas de escucharla y de sentirla: cartografiando o escribiendo la experiencia en mi cuerpo-poema.*

Me concedo el permiso de poner en palabras mi experimentación ante la palabra poética en mi corporalidad. En este momento percibo estos lenguajes como propios y cercanos, porque la palabra ha descubierto una nueva forma de estar en mi cuerpo: es un movimiento, un sonido, una onda, un espacio en mi piel, un lugar para el acontecer sensible. Así pues, en mi bitácora puedo escribir -todavía con mis sentidos despiertos e inquietos- aquel poema, aquella historia, aquel sentir que me dejó la palabra, la palabra que he descubierto también en acción física, en vuelo, en salto, en vértigo, y que exteriorizo en el papel a través de la experiencia que hoy abrazo o en la que también me des-encuentro.

Recursos:

- Música (ambientación):

“*Coral red*”, Arden Forest. En: <https://youtu.be/WHa9tv0y4Do>

“*Softly, Gently*”, Jon E. Amber. En: <https://youtu.be/gLqFuyowYGQ>

“*Delicate transitions*”, Gavin Luke. En: <https://youtu.be/CN5BODZPxnc>

“*Laka-koffa*”, Detektivbyran. En: <https://youtu.be/wINc5UBgnqk>
“*Water ripples*”, Enno Aare. En: <https://youtu.be/dwNfWqxAjXE>
“*Porz goret*”, Yann Tiersen. En: <https://youtu.be/KwwwWz6Ef3I>
“*Quiet resource*”, Evelyn Stein. En: https://youtu.be/G_BrbhRrP6g
“*As the years go by*”, Johannes Bornlof. En: https://youtu.be/bVUqR1Ugu_4

- **Estimulación sensorial:**

Vista: vendas

Oído: hojas secas (crujidos), palo de agua (instrumento)

Olfato: aromas y esencias: sándalo, romero, incienso

Tacto: plumas

- **Otros:**

Tizas

Vinilos

Pinceles

Poema “Museo salvaje” (1974), Olga Orozco:

Génesis

No había ningún signo sobre la piel del tiempo.
Nada. Ni ese tapiz de invierno repentino que presagia las garras
del relámpago quizás hasta mañana.
Tampoco esos incendios desde siempre que anuncian una an-
torcha entre las aguas de todo el porvenir.
Ni siquiera el temblor de la advertencia bajo un soplo de abismo
que desemboca en nunca o en ayer.
Nada. Ni tierra prometida.
Era sólo un desierto de cal viva tan blanca como negra,
un ávido fantasma nacido de las piedras para roer el sueño mi-
lenario,
la caída hacia afuera que es el sueño con que sueñan las piedras.
Nadie. Sólo un eco de pasos sin nadie que se alejan
y un lecho ensimismado en marcha hacia el final.

Yo estaba allí tendida;

yo, con los ojos abiertos.
Tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios,
y un reguero de hormigas iba desde su sombra hasta mi corazón
y mi cabeza.

Y alguien rompió en lo alto esa tinaja gris donde subían a beber
los recuerdos;
después rompió el prontuario de ciegos juramentos heridos a
traición
y destrozó las tablas de la ley inscritas con la sangre coagulada
de las historias muertas.
Alguien hizo una hoguera y arrojó uno por uno los fragmentos.
El cielo estaba ardiendo en la extinción de todos los infiernos
y en la tierra se borraban sus huellas y sus pruebas.
Yo estaba suspendida en algún tiempo de la expiación sagrada;
yo estaba en algún lado muy lúcido de Dios;
yo, con los ojos cerrados.

Entonces pronunciaron la palabra.

Hubo un clamor de verde paraíso que asciende desgarrando la
raíz de la piedra,
y su proa celeste avanzó entre la luz y las tinieblas.
Abrieron las compuertas.
Un oleaje radiante colmó el cuenco de toda la esperanza aún
deshabitada,
las aguas tenían hacia arriba ese color de espejo en el que nadie
se ha mirado jamás,
y hacia abajo un fulgor de gruta tormentosa que mira desde
siempre por primera vez.
Descorrieron de pronto las mareas.
Detrás surgió una tierra para inscribir en fuego cada pisada del
destino,
para envolver en hierba sedienta la caída y el reverso de cada
nacimiento,
para encerrar de nuevo en cada corazón la almendra del misterio.
Levantaron los sellos.
La jaula del gran día abrió sus puertas al delirio del sol
con tal que todo nuevo cautiverio del tiempo fuera deslumbramiento
en la mirada,
con tal que toda noche cayera con el velo de la revelación a los
pies de la luna.
Sembraron en las aguas y en los vientos.
Y desde ese momento hubo una sola sombra sumergida en mil sombras,

un solo resplandor innominado en esa luz de escamas que
ilumina hasta el fin la rampa de los sueños.
Y desde ese momento hubo un borde de plumas encendidas
desde la más remota lejanía,
unas alas que vienen y se van en un vuelo de adiós a todos los
adioses.
Infundieron un soplo en las entrañas de toda la extensión.
Fue un roce contra el último fondo de la sangre;
fue un estremecimiento de estambres en el vértigo del aire;
y el alma descendió al barro luminoso para colmar la forma
semejante a su imagen,
y la carne se alzó como una cifra exacta,
como la diferencia prometida entre el principio y el final.

Entonces se cumplieron la tarde y la mañana
en el último día de los siglos.

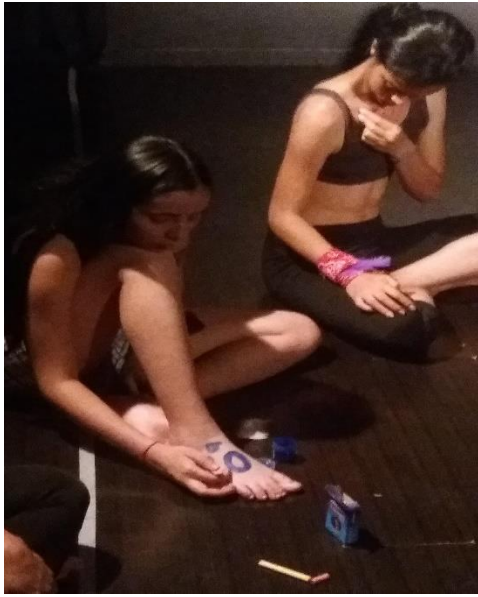
Yo estaba frente a ti;
yo, con los ojos abiertos debajo de tus ojos
en el alba primera del olvido.

Evaluación:

Mediante los hallazgos del ejercicio logrado ante la pertinencia de la escritura en caliente en la bitácora, se invita a la socialización de algunos de estos poemas construidos, con el fin de evidenciar los puntos de conexión, las fortalezas y las dificultades vivenciadas a lo largo del taller. Se convoca además a las participantes del semillero para que compartan, quienes así lo deseen, algunos de sus escritos, los cuales podrán subirse a una carpeta en Drive, para que, contando con la autorización de las autoras, algunos de estos tengan un lugar en el producto final: trabajo de grado, de las maestras en formación.

Bibliografía:

Orozco, Olga. (1974). *Museo salvaje*. Editorial Losada.



Fotografías tomadas por José Octavio Castro. (2019). Laboratorio de Dramaturgia Corporal.

entre las plantas de los pies. ()
 () entre todos los mundos posibles.

Parentesis

() Parentesis ()
 () entre las plantas de los pies son un gran. ()
 () Parentesis () Parentesis

entre Parentesis mi mente.

Los plantas de mis pies resacaan algunas, algunas...

pero y que sería de mi sin la planta.
 fue sería de mi sin los ()

La piedra
 Control de energía de conexión.
 Mi palma de mano...

La Pluma
 Aquella CAL
 aquel desgaste
 aquella...

Aprendizaje nutrido de Cal, que gran desierto de vaivén, que gran ceniza de algo que se fumó.
 Crear, envejecer.

Aquel envejecer
 Aquello que se acaba
 Aquello que AVANZA

Aquello que se lleva todo lo malo, y trae lo bueno, lo nuevo, lo que se desprende y sale.
 ¿Cal de qué?

¿Envejecemos, o es el mundo?
 ¿Envejece la piel o el alma?

Taller N°2

Maestra en formación: Verónica Londoño

Tema: El cuerpo y posibilidad ¿Qué puede un cuerpo en la educación?

Estadios del cuerpo.

Propósitos:

- Proponer desde nuestros cuerpos, creaciones, experiencia y diálogos con otros cuerpos circundantes, apuntando a unas clases de cuerpos particularmente, los cuales circulamos de manera cotidiana, haciendo del cuerpo algo primordial para la experimentación, afectación e interiorización de los acontecimiento y aprendizajes.
- Lograr desde el cuerpo una representación de dichos estadios, teniendo nuestro cuerpo presente dispuesto a ser afectado y transformado según el tiempo lo requiera.

Descripción de la actividad:

Partiendo de los tres estadios propuestos: cuerpos como máquina, cuerpos como transporte y cuerpos posibles, educados y adaptados. Se propone un acto de construcción a partir de nuestros cuerpos en relación con otros.

Para el cuerpo máquina: porque en colectivo todas somos un mismo cuerpo, nos proyectaremos como ese cuerpo máquina, todas en conexión con cada una, desde su cuerpo aportará una parte, una expresión, un sentimiento, un sonido, un gesto, etc., logrando desde la particularidad y similitud una unidad corporal para ese cuerpo máquina.

Para el cuerpo como transporte:

Ambientado con sonidos el lugar, con obstáculos y sus ojos vendados, cada una representará y encarnará el cuerpo como transporte, atestadas de estímulos auditivos, recorrerán en intentarán llegar a determinados puntos del espacio, cómo cada uno de sus cuerpos responde a estos estímulos (resonancia), (idea sobre carga y pesadez añadida) caminar diario.

Para el cuerpo posible, educable y adaptado

desde nuestras construcciones y tránsito hemos tenido nuestro cuerpo en constante cambio, estético, físico, emocional, de esta manera nos hemos hecho ideas sobre cuerpos y sobre el de cada una de nosotras, en este punto del taller, cada una con su cuerpo y objetos dispuestos en el espacio proyectará su cuerpo adaptado, pero no sólo lograr una representación desde lo estético por ejemplo, sino mi cuerpo adaptado, emocional, mi cuerpo educado para, mi cuerpo “ideal” entiéndase este desde la construcción que cada una le ha dado a su imaginario de cuerpo. En este espacio, nuestro cuerpo ideal se recreará dentro del caos, que es rutina para todos y todas.

Luego de estos tres momentos, es requerido un espacio para la escritura, “escritura en caliente” nombrar de alguna manera cómo se vivió este espacio desde el cuerpo, luego de la experimentación, la materialización de esta experiencia. Palabras, frases, expresiones que en este momento puedan nombrar mis emociones.

Recursos:

- Objetos dispuestos en el laboratorio: sillas, cubos
- Vendas para los ojos

Bibliografía:

Nancy, Jean-Luc. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.



*Fotografía tomada por Verónica Londoño. (2019).
Laboratorio de Dramaturgia Corporal.*



*Fotografía tomada por Milena Martínez. (2019).
Laboratorio de Dramaturgia Corporal.*

Para detenerme a
mirar la
Selva.

Para los que venos
pero parecen
ciegos

Para la
idealidad
de los
cuerpos

Para los
encuentros

Para los
que no ven

Un video

Porque
fuerza
que el
mundo
dicha

Ojos que NO ven cuerpo que
se libera, que con... que
reconoce.

No queda más remedio que
ver con el cuerpo, con la piel,
con lo que se percibe y se
siente en los huesos.
vida que se deja sentir.

Somos partes de cuerpos
Inmensos

- Diminutos y
discutibles

mi una máquina ni
un transporte

un foto
NO
ADN
quiero ser

Desde la amorfidad.

© Después de algunas horas por las repeticiones que estaba
cansada cuántas veces he estado así en mi vida
real y lo único que hayo es continuar con
la educación?

Transitar por varios lugares, encontrarse en ciertos momentos
con cuerpos nuevos, maravillas que muchas veces nos
perdemos con los ojos abiertos.

o sentir y ver por la piel. Reconocer lo antes habitado ahora
de una forma más sensorial

Recibir las dulces caricias
del otro, dejarme consentir. Respetar y respetarme.

Una luna nueva se aproxima.

Risar, jugar, correr desahoga mi alma interior, esa que a veces
encierra o disipa en busca de protección.

Lágrimas convertidas en sudor (pero
de diversión).

Alegria
Felicidad
libertad
cariños

Gracias
por tomarte el tiempo
por estar acá,
por compartirlo

Sara
10/05/2019

Taller N°3.

Maestra en formación: Milena Martínez

Tema: Configuraciones actuales del mito y sus héroes.

Avatares de los acontecimientos de la modernidad o los cuerpos mitológicos modernos

Propósito:

- Significar las configuraciones, imágenes e ideales del cuerpo que emergen de los acontecimientos de nuestra cotidianidad en los contextos de la modernidad, a través de la los gestos, movimientos, sonidos y demás recursos que posibilita la dramaturgia del cuerpo.

Descripción de la actividad

- 1. El cuerpo en contacto con los objetos modernos:** se le pide a las estudiantes que lleven objetos de uso cotidiano y permanente, que estén en el contexto de la modernidad (celular, dinero, tablets, audífonos...) con estos artefactos realizaremos una interacción para encontrar posibilidades creativas del cuerpo “vinculado” con los objetos a partir de las sensibilidades de los puntos corporales y sentidos que entran en contacto con estos. El ejercicio propone identificar posturas, gestos, lugares, pliegues y detalles corporales que se movilizan o se afectan con el uso de estos objetos para explorarlos y sentirlos.
- 2. Avatares o cuerpos mitológicos:** la dramaturgia del cuerpo posibilitará en este momento el surgimiento de un avatar, de un ser que ha sido transformado, reconfigurado, que se crea física y emocionalmente a partir de su vínculo con los objetos y espacios de su entorno moderno. Las estudiantes retoman las sensaciones exploradas con los objetos, identifican las sensibilidades corporales que han sido afectadas y las emociones que emergen, para que a partir de estas puedan imaginar y manifestar nuevos gestos, posturas que sobrevienen, expresiones que se intensifican, es posible explorar cómo sería transformado un cuerpo en contacto y vínculo con estos objetos.

Recursos: aula, audio.

Evaluación: conversación con las estudiantes acerca de sus percepciones sobre el taller: pertinencia del tema para su vida, aportes para su disciplina, opiniones sobre el desarrollo metodológico del taller y sugerencias. Posteriormente se hace un registro en bitácora, agregando nuestra propia autoevaluación.

Bibliografía:


Maffesoli, Michel. (2008). *Iconologías, nuestras idolatrías postmodernas*. Barcelona: Ediciones Península.




Fotografía tomada por Verónica Londoño. (2019). Laboratorio de Dramaturgia Corporal.




Fotografía tomada por Milena Martínez. (2019). Laboratorio de Dramaturgia Corporal.

 corta tu pelo...
 al filo de tu piel...

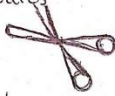
Ve con cuidado,
 Ve con cuidado cariño mío,
 que es filoso y corta,
 Peina tu cabello sin miedo que los
 cambios son necesarios.



¡Cuidado!, que es filoso y puntiagudo,
 recorre tu cuerpo sin cortarte,
 aprende a acariciar con ese filo.




Tranquila cariño,
 que las marcas que quedan en tu piel
 son precisas caricias, las cuales
 sanan con el tiempo.



Ponle atención a tus pies,
 quienes llevan todo el peso de tu cuerpo,
 tus pies que hacen lo mismo que tus
 manos.

No te cortes, por mas que quieras,
 solo acaricia todo tu cuerpo con la
 punta filosa de ellas.




No dejo el espejo, pero si me encargo de verme
 y visualizarme como yo lo siento, reconociendome
 en mis diferentes "Yos" soy ser multiple,
 cambiante, en constante cambio y movimiento,
 refirimo mi poder sobre mi, soy yo quien gobierna
 en este territorio diverso, no carones catalogados
 en una sociedad que regala vendas por dogma
 y no lentes, y no gotas purificadoras, y no
 el amor para aceptarse y reconocerse tal cual
 se es, con sus habilidades fortalezas, manías
 y debilidades.

Rehíndico mi derecho
 a hacer un "monstruo"

Fui, estoy feliz. Quedo amara, en plenitud
 con el ejercicio provocado por ti, pero que
 llego a mi no por que si y mas na!

Divagó por diferentes sensaciones y
 emociones, unas a más y otras al tiempo,
 justo.

 Una ventanita al universo que yo acepto ver.

sola • Acompañada • Nerviosa • Sudorosa • Curiosa •
 Miedosa • Poderosa • Amorosa • Cuidadosa •

Sara Molissa Aroque Abate, así me bautizaron
 hasta ahora así me reconozco

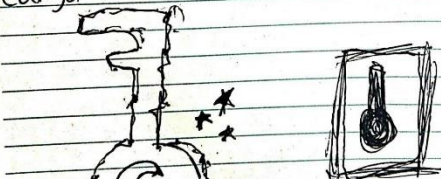
Solo to se cae uno atrás Sara A

La sensación que pone en mí,
 el objeto de las llaves es de
 ansiedad, afán, silencios...

Silencios que retumban tras la
~~puerta~~ de fuerza de mis
 pies; Un afán de qué?, de
 nada, Miedo que producen
 ansiedad de llegar rápido.

No puedo escoger la llave
 correcta, ya que ha caído la
 noche quien me abraza en
 su soledad.

Al final es ella quien
 carga con las llaves...



Trabajar con lo que frustra y
 enciende el ser. Buscar-se.

Buscar-Me. Cada partícula es
 vital, necesaria e irremplazable.

No puedo ser reemplazada ni por
 mí misma.

Cuando una parte del ser falla, todas
 fallan y es su trabajo levantarse
 de nuevo. Repararse de nuevo, a
 sí mismo, con ayuda del otro y
 sin esperar nada a cambio, o
 viceversa.

El ser escala por y con cada
 parte de sí. Yo escalo con y por
 cada parte de mí.

Taller N°4.

Maestra en formación: Geraldine Arroyave.

Tema: puesta en común del texto “Sensibilidades de los saberes en el cuerpo o las condiciones de lo sensible en la formulación de nuestros saberes docentes” de la autora Cynthia Farina.

Propósitos:

- Posibilitar el acercamiento conceptual mediante la experimentación con el cuerpo en contacto con el espacio y con otros cuerpos.
- Construir otras formas de nombrar conjuntamente, a partir de las experiencias individuales con relación a la apropiación de saberes planteada en un texto específico.

Descripción de los momentos:

1. Reconozco el espacio a través de la interacción con los objetos dispuestos en el aula: microscopio, nariz de payaso, antifaz, lupa, linterna. Por otro lado, permanezco en lectura atenta de las frases presentes en las paredes, correspondientes a citas extraídas del texto de la autora Cynthia Farina (2011). Estas son: “Experimentar con los sentidos y las palabras pide nuevos instrumentos formadores. O nuevos usos”, “Un cuerpo se hace de las relaciones posibilitadas e impedidas por los sentidos”, “El límite está entre lo que nos sucede y lo que hacemos con eso, entre lo involuntario que alcanzan los sentidos y el deseo de asimilarlo a nuestra medida”, “Favorecer un cuerpo: disposición a la experiencia sensible y pensante”, “Escribir junto a la capacidad abierta de los sentidos. Construir un aparato para las vibraciones que sospechan”.
2. Detengo mi mirada en una de las frases allí presentes. En lo posible, me decanto por una sola palabra que me permita asociar o sintetizar la idea con la que he determinado conectarme en relación al texto.

3. Experimento en el espacio, esto es: caminar a distintos niveles: alto, medio, bajo y a diferentes velocidades: lenta, rápida, y continuo pensando en la palabra por la que me decanté hasta que sea mi cuerpo el que me permita expresarla. No digo en voz alta cuál es mi palabra, sino que mediante algún gesto o movimiento, permito que esta se nombre ante mis compañeros. En tanto vaya encontrando aquel gesto o movimiento que exprese mi palabra, defino también un nivel y una velocidad para realizarlo. Si para esto me sirve algún objeto o elemento dispuesto en el aula, lo tomo.
4. Me apropio corporalmente de la palabra. Ahora está tan consciente en mí, que puedo dirigir la mirada hacia alguno de mis compañeros, alguno cuyo gesto o movimiento me llame más la atención. Cuando haya elegido a uno de mis compañeros con su respectivo gesto o movimiento, me acerco con el propósito de conectar mi palabra (que ahora es acción y cuerpo) con la de él o ella, hasta que advierto que se comienza a formar una pequeña cadena de acciones, gestos o movimientos.
5. Finalmente, le pregunto a mi compañero cuál es su palabra, le revelo cuál es la mía y juntos construimos un solo concepto, un concepto nuevo. Sólo ahora esas dos palabras, que se convirtieron en posibilidades corporales en cuanto fueron maneras de experimentar, pueden nombrarse siendo un saber otro que ha pasado por mis sensaciones y ritmos. Tomamos hojas de colores para escribir el concepto que ha emergido.

Recursos:

- Objetos en el espacio: microscopio, antifaz, nariz de payaso, estructuras de madera y cuerdas para ubicar fotografías, linterna, lupa.
- Hojas de colores.
- Marcadores.

Bibliografía

- Alcántara, Clarissa. (2011). *Corpoema processo/teatro desessencia*. Brasil: Sindicato nacional de editores de libros.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial PRE-TEXTOS.
- Deligny, Fernand. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.
- Farina, Cynthia. (2011). *Sensibilidades de los saberes en el cuerpo o las condiciones de lo sensible en la formulación de nuestros saberes docentes*. Brasil.
- Farina, Cynthia. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, España.
- Flórez, Carlos. (2018). *Cartografiar el delirio. Por una poética de la existencia* (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Colombia.
- Idárraga, Laura. (2018). *Cartografías de las sombras. Una experiencia entre literatura y cuerpo* (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Colombia.
- Le Breton, David. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Lecoq, Jacques. (2016). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- Masschelein, Jan. (2006). ‘E-ducuar la mirada. La necesidad de una pedagogía pobre’. En Inés Dussel y Daniela Gutiérrez. (Comp.), *Educuar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. (pp. 295-310). Buenos Aires: Manantial.
- Montes, Graciela. (1999). *De lo que sucedió cuando la lengua emigró de la boca*. En Revista Latinoamericana de lectura, septiembre, 1999. Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Barcelona: Arena Libros.

Ochoa, Johan. (2018). *La apertura del tiempo poético. Sobre cartografiar y des-habitar el laberinto* (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Colombia.

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba Editorial.

Pavis, Patrice. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Pellegrini, Aldo. (1987). *Para contribuir a la confusión general. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

Zambrano, María. (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, María. (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Editorial Seix Barral.