

SONO-GRAFÍAS DE UN CUERPO NAUFRAGANTE

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Teatro

Florinén Pacheco Rodríguez

Asesora:

Ana María Vallejo De La Ossa

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

MEDELLÍN

2019

AGRADECIMIENTOS

*Si las nubes no anticipan en sus formas la historia de los hombres
Si los colores del río no figuran en los diseños del Dios de las aguas
Si no remiendas con tus manos de astromelias las comisuras de mi alma
Si mis amigos no son una legión de ángeles clandestinos Qué será de mí.*

Raúl Gómez Jattin

Hoy agradezco a la vida por el encuentro con seres tan especiales, la mayoría mujeres acompañándome en cada pequeño triunfo y derrota. Agradezco especialmente a mi familia que son el impulso vital y creativo. Ellos, mi madre, abuelos, los niños revoloteando en la casa vieja, ellos, a quienes guardo respeto por su lucha y valentía en este mundo tan colmado de frialdad; ellos, quienes están sonrientes y calmos ante las tempestades que mi país carga. Agradezco a mis ángeles clandestinos que son tantos y a quienes amo, mis amigos, y muy especialmente a la maestra Ana María Vallejo en quien encuentro un ejemplo para la vida, y un refugio en la dramaturgia y en cada palabra precisa a lo largo de este camino.



Fotografía tomada de álbum familiar- años 80 Caquetá

“...El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo”. Esta afirmación de Deleuze (1985) reinstala al cuerpo en el dominio del pensamiento...

(Vásquez Rocca, 2006)

Resumen

El presente trabajo lo propongo como una reflexión que surgió del proceso de laboratorio e investigación corporal y sonora para la puesta en escena de la obra breve *Pies hinchados* de Ana María Vallejo. El presente texto es el complemento teórico que ha alimentado la puesta en escena y el compendio de reflexiones que el laboratorio brindó desde lo práctico. La base de la investigación se centró en 3 ejes: Primero, el material creativo tuvo su génesis en el fenómeno social del desplazamiento forzado, el cual se abordó parcialmente con un interés poético, donde la pregunta giró en torno al impacto sensible del universo sonoro en un cuerpo desarraigado. El segundo eje de la investigación se centró en el paisaje sonoro, donde los sujetos portadores de la información sensible son mis abuelos, quienes fueron desplazados del Caquetá, Colombia, en los años 80 y con quienes se desarrollaron una serie de encuentros y entrevistas con el objetivo de hallar sonoridades que quedaron en la memoria del proceso de desplazamiento. Este material fue la base a la hora de generar un paisaje sonoro para la puesta escénica de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo. Hay un interés por la dimensión de los cuerpos en escena como tercer eje, aquí se propone un cuerpo como potencia expresiva que materializa el paisaje sonoro a través del movimiento, con un elenco de actores bailarines que interpretan e investigan en sus movimientos los hallazgos de la investigación. Propuse entonces el lenguaje de la danza-teatro, como herramienta que vincula la dramaturgia, el paisaje sonoro y el cuerpo en la puesta en escena, este lenguaje se fue investigando a lo largo del proceso de montaje.

Palabras clave:

Liminal, Sono-grafía, Paisaje sonoro, marca sonora, gesto cotidiano, desplazamiento.

Contenido

Algunas consideraciones previas	6
Transpolación del término Sono-grafía.	7
Planteamiento	8
Pregunta de la investigación	12
Objetivos	13
General	13
Marco contextual	15
Marco referencial y conceptual	17
Paisaje sonoro.	17
Desplazamiento forzado.	25
Metodología	29
Hipótesis	33
Anexos	34
Entrevista.	34
BITÁCORA DEL PROCESO DE LABORATORIO	43
<i>IDEAS QUE SURGEN</i>	53
Consideraciones éticas	65
Conclusiones generales	68

Algunas consideraciones previas

Mis abuelos: una historia por contar...

En la historia de nuestro país la guerra ha sido una constante que se ha manifestado a través de muchos fenómenos como el desplazamiento forzado, esta es una de las formas de violencia común hacia poblaciones vulnerables que habitan en zonas rurales. Mis abuelos fueron víctimas de este fenómeno en un periodo histórico sumamente violento en la región del Caquetá en los años 80. En mí también resuena el impacto del desarraigo, los recuerdos que tengo del ingreso a la ciudad de Medellín son puntuales y relacionados con el universo sonoro, y con los cuerpos de mis abuelos transitando. Esa es la razón por la que tengo vínculos tan directos con la presente investigación; mis abuelos son los sujetos portadores de la información sensible que posteriormente constituye el impulso creativo de los actores bailarines para la puesta escénica.

En el proceso se han realizado entrevistas donde propongo preguntas como: ¿Qué recuerdos hay del paisaje sonoro de su tierra natal? ¿Qué relación encuentra con el territorio que habita actualmente? ¿Qué sensación le genera el ruido de Medellín? Las respuestas han sido la materia prima a la hora de generar un banco sonoro que evoque el impacto del camino en el sujeto en situación de desarraigo, para luego crear un paisaje sonoro para la puesta en escena de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo. Algunas marcas sonoras se han captado fielmente, otras como el río Caquetá, el rugir de un jaguar, u otros sonidos que hacen referencia a sensaciones subjetivas, son marcas sonoras que se han descargado de bancos sonoros virtuales.

El sonido es un compuesto de lo que llamamos medio ambiente, sin embargo, se le ha dado poca importancia como fenómeno para la investigación. Catino (2009) menciona la relación estrecha que existe entre el sujeto y su medio ambiente, él nos dice “*Es necesario considerar al individuo y el medio ambiente como una entidad única e inseparable. Así como el sujeto actúa sobre el medio ambiente, el medio ambiente también está en grado de afectar a la persona de manera profunda*” (p.14), es decir, quien ha sufrido un desplazamiento debe adaptarse al nuevo territorio y pasa a influir en él, he ahí donde se instala mi interés poético por lo sonoro, la pregunta básica es por ese momento liminal del cuerpo que ya no pertenece a un territorio que no se ha vinculado, y que aún está en la carretera rumbo a la ciudad.

Por ellos, por mis abuelos, he decidido emprender esta escritura y hacer un homenaje poético a su historia, y de este modo hacer un aporte a la memoria de los hechos violentos que no deben quedarse en el olvido contribuyendo a la no repetición y resignificación de los mismos, de este modo propongo entonces el arte como documento histórico.

Transpolación del término Sono-grafía.

Sono-grafías de un cuerpo naufragante es el título que propongo para la investigación, el término sonografía es usado en el campo de la medicina y se define como una técnica de diagnóstico por imágenes que utiliza ultrasonidos sobre el cuerpo transformándolos en imágenes en un ordenador. Se realiza sobre el cuerpo para detectar desde lo sonoro las dolencias. En mi trabajo transpolo este término para definirlo en servicio de esta investigación-crea-acción como el sonido que se ubica en la memoria de una

dolencia o trauma, por ejemplo un proceso de desplazamiento. Además, me interesa el juego de palabras que puedo desarrollar a partir de entender como: Sono-grafía: *Sono-* = sonido, -*grafía* = escritura- me puede conducir a la noción de Cartografía. Así, el cartografiar implica dibujar con sonidos sobre la puesta en escena, los impactos a nivel sonoro del viaje de desplazamiento forzado desde Caquetá hasta Medellín.

En el transcurso del proceso el lenguaje de la danza-teatro como técnica ha sido básica para el laboratorio, es la herramienta que permite proponer un cuerpo como materia expresiva que proyecta el paisaje sonoro y crea dramaturgias del movimiento, para dibujar la obra *Pies hinchados*, solo con la expresión corporal.

En el proceso han sido constante las preguntas por cuál metodología es la más apropiada para el desarrollo de la investigación-crea-acción, y por el encuentro entre el lenguaje de la danza y del teatro. La creación se ha ido gestando a partir de la relación entre práctica y teoría y teniendo presentes herramientas legadas por precursores y referentes como Philipina Baush pionera del lenguaje de la danza teatro. De ahí que el mismo proceso haya generado y adecuado su propia metodología para el desarrollo de esta investigación y del mismo modo para la puesta en escena, que usted querido lector, hallará en el transcurso de estas páginas.

Planteamiento

Desde que era niña, en mi cuerpo, escondo sonidos que me cuestionan. Tengo el recuerdo de Medellín, que se tejía entre un ruido desconocido y un espectáculo de luces. Cuando llegué aquí, sentía entusiasmo ante el nuevo mundo, y vértigo fundiéndose en la

emoción, recuerdo especialmente la mirada de mis abuelos y hoy sé, que la incomprensión ante la situación me mantenía a salvo de la sensación de angustia que se marcaba en sus gestos, ese momento fue un punto donde la vida se bifurcó y es ese el motivo por el que decido hacer esta investigación.

He decidido abordar en la investigación el fenómeno del desplazamiento forzado parcialmente y con un interés poético en cuanto a lo sonoro, me propongo entonces centrarme en los vestigios que quedaron en la memoria del paisaje sonoro que se habitó en el nicho natal y del proceso de desarraigo hasta la ciudad de Medellín.

La idea del paisaje sonoro como parte de la memoria de un territorio es fascinante, “los sonidos son referentes mnemotécnicos extremadamente fuertes que día a día se reconstruyen, ya que el ser humano no cuenta más que con filtros psicológicos para dejar de oír su entorno acústico.” (Woodside, 2008), podría decirse entonces, que este tipo de investigaciones en cuanto a lo sonoro y el sujeto, son documentos que dan cuenta de la historia. El recuerdo o nuestra historia, nos permite reconstruirnos y son elementos necesarios para ubicarnos en el presente como lo menciona Woodside (2008), y de este modo hacemos parte de un entorno comunitario. El reconocerse en un entorno es clave para identificarse como parte de un lugar, lo cual es condición necesaria cuando se ha sufrido algún tipo de desarraigo a la hora de habitar otros territorios.

Como ya lo he mencionado, el cuerpo y el mundo que habitamos no se deben pensar como entidades apartadas, entonces, cuando un cuerpo naufraga de territorio en territorio por hechos violentos se atenta contra su identidad, sus costumbres, y el cuerpo se sumerge en un estado liminal. La salida abrupta y el ingreso a contextos distintos y ajenos provocan

una serie de transformaciones en la identidad de los desplazados, pues sus rutinas, sus pertenencias, sus señales distintivas y sus relaciones deben modificarse en virtud de su nueva situación, alterándose significativamente la realidad objetiva y por lo tanto la subjetiva del individuo (Bello, 2000, p.3).

La autora Martha Bello (2000) puntualiza sobre cómo el cuerpo cambia su forma de interpretar a nivel subjetivo el mundo, dependiendo de las circunstancias que lo atraviesen. Cada uno de nosotros asimila el paisaje sonoro que le rodea dependiendo de su vínculo con el entorno en el que crece, aquí, el cuerpo es el campo que recibe a través de los sentidos el mundo.

Esta condición del cuerpo es la razón por la que, en *La Poética* de Aristóteles, se define y clasifica a la danza como una rama del arte imitativo en tanto forma que asume la mimesis de las ideas y de la realidad (Aristóteles citado por Escudero, 2006). Teniendo presente esa condición del cuerpo que asume la mimesis de las ideas y realidad, en el laboratorio de investigación para la obra *Pies hinchados*, proponemos los cuerpos como fuentes expresivas. Si bien, la danza es un campo que para algunos de los actores del proyecto es desconocido, como el teatro lo es para algunos bailarines, se genera la necesidad de pensar en cuerpos que exploran en otras formas no cotidianas el movimiento y en otros que están explorando la teatralidad en la danza. Indago con suavidad, y avanzo con calma, de este modo entre todos llegamos a la exploración del camino del teatro a la danza, y nos apropiamos de una afirmación que nos abrió las puertas a un recorrido donde el gesto cotidiano se desarrolla y explora hasta volverse fuente expresiva al cruzar la frontera del gesto cotidiano.

Nuestra maestra y precursora Pina Bausch nos enseñó a defender lo que hacemos, cada gesto, cada paso y cada movimiento (Wenders, 2011). Mientras que muchos coreógrafos se esforzaban por traducir en movimiento la música y los textos previos a la obra, en la disciplina llamada danza-teatro propuesta por Pina Bausch, los cuerpos expresan y se mezclan entre sí sin separar el montaje escénico de la vida real de las personas, que están en la escena.

Los íntimos pensamientos se delatan en la forma de peinarse el cabello, en la forma de caminar, de ver, el gesto que traemos inscrito en nosotros es el pensamiento puesto sobre la piel, sobre el movimiento, las pequeñas manifestaciones cotidianas en este laboratorio nos abren las puertas a un cotidiano que se exalta, el gesto es la proyección del pensamiento del sujeto, y más allá de eso Vásquez Rocca declara que el gesto es el espejo del talante ético del sujeto.

...siendo de este modo las pulsiones del cuerpo, sus vibraciones, su anatomía como destino y su morfo-fisiología las condiciones de posibilidad de los gestos, los que nos imprimen y dotan no sólo de una posición ética, sino también –y fundamentalmente– estética en la constitución de nuestra subjetividad. El vigor, la elegancia, el heroísmo o el júbilo no sólo responden a un talante ético, sino que originariamente son imágenes estéticas que proveen los cuerpos. El cuerpo así pensado se afirma como comportamiento y gesto (2006)

Por otro lado, considero el encuentro con la dramaturgia *Pies hinchados* sumamente acertado, la maestra Ana María Vallejo se apropia de una economía del lenguaje y condensa en un tono poético, sencillo y en pocas páginas el conflicto del desplazamiento forzado. El lenguaje cotidiano se marca de una manera tan fuerte que nos asusta, tan simple que nos ofrece la esencia, a través de la dramaturgia comprendimos particularidades del conflicto que como actores bailarines nos produce nostalgia: La invisibilidad, la soledad de cada caminante, la pérdida del nombre y el estado liminal de los personajes, la incertidumbre

como realidad, la infancia en el conflicto, vemos por ejemplo personajes como el de una niña que sólo desea dormir y navegar en la irrealidad del sueño. De este modo, avanzamos en el laboratorio y reafirmamos la sensación de estar con un universo dramático poderoso y acertado para la investigación, cada una de estas claridades aporta al proceso de montaje y genera impulsos para la puesta en escena de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, artista teatral con una larga trayectoria y experiencia en diferentes campos de la escena, como la actuación, la dramaturgia, la dirección, la docencia, entre otros. Ella ha desarrollado múltiples investigaciones como la denominada "*Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*", y tiene amplia experiencia en la investigación-creación, y en procesos con un interés social. Ella, es la guía y asesora de la presente investigación.

En el proyecto se vincula el interés por la dimensión de lo sonoro que queda como huella significativa en la memoria del sujeto víctima del conflicto armado en Colombia, (los sujetos portadores de la información sensible son mis abuelos, lo que le da una naturaleza íntima y auto etnográfica a la investigación) por la dimensión de los cuerpos en escena que construyen dramaturgias ligadas a los hallazgos investigativos. Se plantea entonces este vínculo entre cuerpo y paisaje sonoro con una génesis en la investigación para la puesta en escena como una vía para crear dentro del lenguaje de la danza- teatro.

Pregunta de la investigación

¿De qué forma la dimensión de los cuerpos en escena y el paisaje sonoro ligados a los hallazgos investigativos construyen dramaturgias del movimiento y sonoras para la puesta en escena de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, tomando como herramienta la danza- teatro?

Objetivos

General

Vincular en la puesta en escena de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo el paisaje sonoro generado desde la situación de desplazamiento con el cuerpo atravesado por dicho paisaje.

Específicos:

- Definir un banco sonoro: sonoridades y paisajes sonoros específicos que han dejado una huella significativa en la memoria en los sujetos en situación de desplazamiento.
- Establecer el ingreso del paisaje sonoro en los movimientos para la puesta en escena.
- Generar una reflexión o estudio sobre la idea de paisaje sonoro en la danza teatro. - Vincular el lenguaje de la danza y el teatro para la puesta de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo.

Justificación:

La presente investigación es una acción política que me ha obsequiado inicialmente comprensiones íntimas que agradezco; En mí también hay vestigios del hecho violento sucedido años atrás y a través de esta investigación me sorprendí a mí misma en cuanto al cómo este fenómeno ha influido sobre mí, entonces, puedo asegurar que el primer gran impacto ha sido íntimo, y mi propósito es que haya reverberación a través de la puesta en escena de ese impacto. Propongo esta investigación como un gesto que contribuye a la memoria no solo de las personas que me fundan, también a los miles de navegantes de esta patria indigesta.

Denunciar y evocar el recuerdo de este tipo de fenómenos es salvar del anonimato los hechos violentos que atraviesan a nuestro país, prestar la voz ante el silencio y olvido son pasos para generar conciencia y revitalizar los procesos de reparación de sujetos en situación de desplazamiento, ya que como lo menciona Martha Bello la identidad se ve afectada ante el desarraigo, y se puede contribuir a su reparación siempre y cuando se generen vínculos con el nuevo territorio y sus habitantes “...*La identidad ... elaboración subjetiva que permite que cada individuo construya una versión(es) de sí mismo (que define roles y atributos) Es por lo tanto un ‘...sentimiento que se desarrolla basado en los vínculos con otros’* (Grinberg, 1984, citado por Bello, 2000,p.2).

Por otro lado, en el transcurso del proceso me he cuestionado sobre los caminos más acertados a la hora de abordar un lenguaje desconocido para mí como lo es la danza teatro, si bien he estudiado técnicamente el lenguaje de la danza contemporánea a la par que he sido estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas, es la primera vez que pretendo vincular los dos lenguajes en la misma puesta en escena. En este camino, me he descubierto a mí misma en mis errores y en agradables conclusiones, me he apropiado de herramientas y he dejado otras, los pequeños hallazgos me resultan un manantial de nuevas preguntas como ¿Qué sucede con la construcción de una situación, personaje y acción para un lenguaje escénico que está en los límites del teatro y la técnica de la danza? ¿cómo se vincula el paisaje sonoro con el cuerpo? ¿cómo proceder a nivel metodológico?, entre otras. Quien desee abrir las puertas de estas páginas va a encontrar un camino que quizá dentro de mi humildad pueda ofrecer luces para su trabajo, si su interés es por el lenguaje de la danza y el teatro ofrezco esta herramienta que vincula el cuerpo y lo sonoro en una dramaturgia para la puesta en escena.

Marco contextual

Como joven creadora deseo unir en torno a un trabajo creativo preguntas relacionadas con un momento histórico marcado por desplazamientos masivos dentro del país y del que mis abuelos fueron testigos y víctimas. El desplazamiento de mis abuelos es un acontecimiento que me antecede, del que vivencí las secuelas y el cual aún hoy es un fenómeno vigente en muchos territorios del país. Eduardo Galeano en su libro *Las Venas abiertas de América Latina* (Galeano, 1971) nos provee una visión panorámica de nuestra condición como latinos y de la desigualdad social a lo largo de la historia. Él nos provee de la idea de un sistema que empuja a la población vulnerable a entregar la fuerza de sus brazos para trabajar en condiciones paupérrimas para el sistema económico neoliberal que se beneficia de crueles fenómenos como el desplazamiento forzado, y que en ocasiones ha sido el mismo agente desplazador. Galeano, E. (1970). O en palabras de Bello “*estas comunidades permanecieron por muchos años al margen y hoy son "incluidas" para la explotación y el control*” (2003)

Actualmente las garantías que se establecen para los sujetos en situación de desarraigo son inciertas, es tanta la violencia que se normaliza el dolor, el abandono por parte del estado, la sensación de desesperanza, entre otras cosas. Las migraciones masivas continúan desembocando en las grandes ciudades del país, y no solo internamente sino desde países aledaños que buscan en Colombia un refugio como lo es el caso de Venezuela.

Estos hechos me impulsan a proponer una vía creativa donde el devenir actúa sobre la escena, donde los cuerpos de los bailarines actores se entregan a la libertad de nombrar a través del movimiento sus deseos íntimos y profundos pensamientos, siendo intérpretes de la

investigación y proponiendo su propia voz como el eco de la voz de todos, Gloria Luz Rivas en su análisis nos acerca al universo poético de la maestra Pina Baush anunciando la cercanía a lo privado que puede poseer un tono público.

las preguntas que resuenan en un individuo pueden ser de carácter masivo una política en tono menor que comienza por el yo. La ética remite a un espacio de proximidades, del yo frente al tú, una confrontación personal con el otro en la que el espacio de lo privado queda ligado a lo social. (Rivas, 2014)

La idea de la obra de arte como espejo del sujeto frente a su época nos reafirma el deseo de buscar la expresión más honesta posible, una puesta en escena que cada vez que tome vida sea un acto presente y único, como la vida misma, sin una fórmula estricta coreográfica, o inflexiones vocales aprendidas y repetidas de memoria, en *El teatro y su doble* Artaud habla de un actor que es un autómatas y permite que las fuerzas atraviesen su cuerpo, a través de gestos, y el lenguaje del cuerpo evoca los diferentes estados del espíritu (Artaud, 1938).

La decisión de permitirnos esta forma a la hora de crear se consolidó en el proceso como una plataforma donde nos reunimos y nos damos la libertad de expresar desde el lugar del movimiento el estado presente. La palabra se apodera del movimiento, el cuerpo narra con los gestos y navegamos en una poética teatral que camina entre las fronteras de una temporalidad de la obra dramática y que permite el encuentro temporal con el presente del espectador y del actor rompiendo la cuarta pared y permitiendo la reacción espontánea del cuerpo y el espacio presente. Concluyo este capítulo reafirmando la idea de la acción política a la hora de ejercer la creación en las palabras de Gloria Rivas.

Lo subversivo o lo reaccionario en una obra no es tan importante como el modo en que ha llegado a serlo, el autor que es consciente de su tarea como productor también acepta su tarea política, ya que se reconoce como productor de subjetividades. (2014 p 58)

Marco referencial y conceptual

Paisaje sonoro.

“siento...luego existo [...] El cuerpo es la fuente identitaria del hombre; Es el lugar y el tiempo en que el mundo se hace carne” (Le Bretón, 2010 p 17)

Si pensamos el mundo aceptando la idea de un espacio-tiempo ligados e inseparables, habrá una leve comprensión del hecho de que la piel no solo es un territorio, sino una franja de tiempo. En ese sentido ser humano, calle, farol, camino, constituyendo una entidad que se desarrolla acompasada, la sensación de ser-un cuerpo individual frente al mundo se deshace.

Recuerdo entonces un día en que caminaba frente a la iglesia y vi a un perro callejero que se rascaba justo en el momento en que las campanas sonaban, había una especie de respuesta, un ritmo que coincide entre el movimiento del perro y la campana, pensaba entonces en los días en que caminaba por la costa y observaba a los transeúntes caminar con lentitud, como si la banda sonora de cada paso fuese el sonido del mar, y vuelvo a Medellín y el hormigueo del centro en medio del ruido se hace comprensible. “El mundo es la emanación de un cuerpo que lo traduce en términos de percepción y de sentido... el cuerpo es un filtro semántico. Nuestras percepciones sensoriales, engarzan a

significaciones, dibujan los límites fluctuantes del entorno en que vivimos.” (Le Bretón, 2010 p.40).

David Le Bretón propone los sentidos como detonantes del pensamiento, en su libro *Cuerpo sensible* lo anuncia con la siguiente frase cambiando el principio filosófico de Descartes: *Pienso luego existo* por *Siento, luego existo*. La construcción de concepción de mundo se da en la medida en que el cuerpo dialoga a través de los sentidos con su entorno dotando de significado cada cosa con la que se relaciona. Entonces, lo que concebimos como mundo es un brote de significaciones que se produce sobre el cuerpo, el hecho de oír, palpar, degustar, oler o ver, hace sentir algo, y posteriormente, el sujeto elabora un pensamiento con ese impacto sensible del entorno en el cuerpo.

Las significaciones se producen en comunidad, un signo cobra valor en la medida en que varios sujetos se plantan frente a él y lo validen dependiendo de las necesidades, en conclusión la idea de *mundo* es algo que se hace en comunidad; Crecemos juntos, y como un acto magia, juntos construimos un universo ligado a las casas que hicimos con bareque, con tablas, a los jardines que las señoras plantan en al borde del camino, o a los zapatos que unos chicos colgaron en los cables de luz anunciando algo que solo ellos, quienes viven allí, comprenderán.

En este pequeño encuentro con usted, estimado(a) lector(a), quiero que vire un poco su mirada y su sentir en cuanto a lo sonoro, todo lo anterior es con el fin de que se ponga un poco frente a este entusiasmo de algo tan desapercibido como un paisaje sonoro. Al proponer la idea de un cuerpo-mundo podemos afirmar que cada sonido es al mismo tiempo una manifestación del territorio, ya lo decía Murray Shaffer pionero del paisajismo sonoro:

“de alguna manera el mundo es una enorme composición musical que suena todo el tiempo sin principio ni final...” (Canadá, 2015) en correspondencia a lo anterior, territorio no es solo la calle que pisa, no, territorio, también es la piel que usted transita.

Imagine que pudiésemos escuchar el torrente sanguíneo, el palpitante, el brote del cabello, el crecimiento de las uñas... cada sujeto sería una banda sonora andante y las frecuencias sonoras variarían dependiendo de la edad. En un niño o en un adulto los ritmos cardíacos, la velocidad del torrente sanguíneo, el crecimiento de los huesos, sería diferente. Ahora, le propongo que imagine cada territorio como un cuerpo que crece y que a cada época emana sonoridades diferentes dependiendo de su desarrollo y las formas de pensar de quienes habiten allí. El sonido brota de cada esquina de manera diferente a como lo hacía en el pasado. “*la vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el ruido. Hoy, el ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres.*” (Llaven, 2014). Mientras que actualmente las casas respiran el aire de otra manera porque están hechas de otra manera, y en la medida en que las calles cambian, el paisaje sonoro se va pintando de otros tonos.

Cada época y cada lugar trae consigo *marcas sonoras* particulares que se han generado con el paso del tiempo. El compendio de esas *marcas sonoras* constituye un *macrodiscurso sonoro* que identifica a una comunidad y su momento histórico. Por ejemplo, la revolución industrial plagó las ciudades de fábricas, máquinas, ferrocarriles que llevaban y traían oleadas de voces que en cada parada generaban centros donde la gente se reunía e intercambiaba ideas; un *macrodiscurso sonoro* directamente relacionado con la industria. El interés por el paisaje sonoro se fue ampliando y se fueron sumando otros conceptos como los *sonidos clave*, los cuales son generados por la geografía y el clima, además pueden

poseer una significación arquetípica mientras que las *marcas sonoras* a las cuales hago alusión a lo largo del discurso se refieren a “un sonido comunitario que es único y posee cualidades que lo hacen especialmente destacado ó identificado por la gente en dicha comunidad.” (Woodside, 2008) Estos sonidos clave se dividen en “...provenientes de la actividad humana (antropofonías), elementos naturales (geofonías), así como de animales o insectos (biofonías)” (Llaven, 2014 p 61).

En los años 60 la compositora y pionera del paisajismo sonoro Hildegard Westerkamp nos presenta el concepto y lo propone dentro del marco del arte sonoro, sin embargo, el paisaje sonoro se consolida y populariza con Murray Shaffer quien define el paisaje sonoro como:

La escucha silenciosa, con su posible registro técnico, del ambiente acústico que rodea al individuo a través de un determinado recorrido, la intención subyacente en esta propuesta radica en plantear la escucha como una herramienta a través de la cual analizar tanto los aspectos físicos como psicológicos. (Sharma, 2006 p 139).

Por otro lado David Le bretón en su libro *Cuerpo sensible* plantea que se requiere de un proceso de aprendizaje para que el cuerpo use su sensibilidad a la hora de traducir el mundo, este proceso se elabora dependiendo de la historia particular del sujeto, por ejemplo en lo sonoro, aunque estamos expuestos a una gran cantidad de sonidos todo el tiempo, solo unos cuantos se quedan en el estado consciente del individuo, e incluso mientras dormimos “...el cerebro selecciona y discrimina los sonidos provenientes del medio que habitamos.” (Llaven, 2014).

La escucha, el tacto de la piel rozando una textura, la mezcla de sabores de una bandeja paisa, o la leve emoción por un camino de árboles coloridos son lenguajes que al igual que la palabra nos traducen e inscriben en el mundo. Por consiguiente, no se puede negar que el paisaje sonoro hace parte de nuestra identidad, o que cada uno de nosotros escucha dependiendo de la manera en que aprendió a relacionarse con el mundo. En *Sonografías de un cuerpo naufragante*, he podido ser consciente de esa relación que he mencionado del cuerpo sensible ligado al mundo. En las entrevistas por ejemplo a la hora de preguntar por el sonido que más se recordaba de la tierra natal antes del desplazamiento, surgió la siguiente respuesta:

Yo me acuerdo de los pájaros, allá donde yo vivía los pájaros cantaban tan duro que uno quedaba aturdido, cuando yo llegué aquí a Medellín, lo único que escuchaba era a la gente gritando, como si hubiera más gente gritando que la que había por ahí caminando. (Cabrera, 2019)

El vínculo del sujeto con el paisaje sonoro se distorsiona en el camino, dado que su realidad subjetiva y objetiva cambia por el impacto violento. Como quien ha elaborado con su territorio una manera de escuchar y de ser melodía y debe abruptamente acostumbrarse a una tierra ajena que suena de otra manera, donde quienes habitan esas calles han crecido y dialogado de una manera diferente con su tierra. Y no solo me remito a lo sonoro, en cada territorio están las cicatrices de un pasado que naufraga en las formas en que un puente se posa sobre el pavimento, en que un perro camina, o un hombre se mueve, esta investigación propone este universo sonoro que tiene génesis en la intimidad del recuerdo del desarraigo para la puesta en escena de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo.

Considero que esta breve puesta en escena es un nicho donde el sonido hace honor al recuerdo. En el proceso he encontrado que muchos investigadores han puesto el mismo interés sobre el paisaje sonoro, por ejemplo, la empresa Westinghouse en su inauguración hizo una “cápsula del tiempo” donde “se introdujeron cuarenta objetos y un microfilm con diez millones de palabras” (Pomareta, 2014) para ser abierta en cinco mil años.

Esos hallazgos incrementan el deseo de rendir un tributo justo a la memoria.

Danza- teatro.

La danza es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo. Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en que se reproduce, lo hace visible y simultáneamente es determinado por este. La danza es un culto dedicado al ingenio del lugar. (Le Bretón, 2010 p 98).

David Le Breton menciona de manera muy especial la relación del cuerpo-mundo haciendo especial énfasis en las artes escénicas como una lupa que resalta la “fragilidad de las cosas”, se refiere a la danza como un campo abierto, un despliegue de energía donde la piel, nuestro primer territorio dialoga con el espacio que habita. El movimiento se interpreta como esa “reinención del espacio- tiempo”, como un lenguaje que según Le Breton libera al cuerpo del simbolismo social, que lo vuelve primitivo, permitiendo que en la piel transiten las pulsiones que los códigos sociales buscan conjurar (2010), para este autor el cuerpo trasciende y toma un tono camaleónico cuando se danza.

La idea de danza que propone Le Bretón coincide con el planteamiento del cuerpo y la danza de la maestra Pina Baush. En palabras de Gloria Rivas el cuerpo performativo en

escena no solo tiene las posibilidades producir sentimientos o significaciones, si no “también otro espectro de realidades indefinidas más próximas a lo que podemos llamar sombra, invisibilidad, fantasma o rastro.” (Rivas, 2014). Durante el proceso de investigación el eje transversal de la búsqueda ha sido un momento honesto, vivencial y presente, y bajo las consideraciones anteriores elijo el lenguaje de la danza-teatro como herramienta creativa para la puesta en escena.

Dentro del laboratorio, las exploraciones del movimiento se han centrado con el gesto cotidiano de cada actor-bailarín, tales exploraciones inician por la idea de la maestra Pina Baush acerca de los gestos como un abecedario de convenciones sociales que creamos en la medida en que nos desarrollamos con el otro. Cuando llevamos el movimiento cotidiano a la danza este se desata y se libera apoderándose del cuerpo. La maestra Pina Baush vinculaba el movimiento del cuerpo cotidiano con el virtuosismo de la técnica de la danza, de este modo anunciaba la idea del movimiento cotidiano como una transmisión cultural, y una construcción ficticia “Los gestos en el escenario hacen evidente que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, una manipulación cuyo objetivo es crear una ficción, incluso, una ficción de realidad.” (Rivas, 2014 p60). La anterior aseveración nos propone una realidad de la cual desconfiamos, nuestros cuerpos están en constante movimiento y en la piel retumban los gestos que nuestros ancestros y su historia han dejado.

Si nos instalamos en el contexto colombiano, la forma de pensar, las expresiones del cuerpo, y las formas de crear están marcadas por una historia bélica, tal como lo anuncia Le Bretón “hay una corporalidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo” (2010 p17). Curiosamente la vertiente expresionista que es como se le denomina al periodo

donde la danza teatro cobra fuerza nace *como crítica demoledora* en un momento coyuntural histórico: La primera guerra mundial. El mundo ya no se puede basar en la razón, en la insaciable búsqueda de la verdad, en las construcciones de lo considerado bello, “Los vanguardistas detestan el mundo burgués con sus valores y su moral” (Labatte, 2006). Escénicamente hablando, los límites se vuelven difusos ante esta necesidad expresiva y rebelde.

(...) teatro y danza confluyen en manifestaciones escénicas donde, de acuerdo a los tiempos que habitamos, los límites se han vuelto difusos. De pronto la danza habla, el teatro quiere enmudecer, lo real cotidiano invade la escena. Escena que, por otro lado, no quiere parecer ‘realidad’, donde el teatro y la danza no ocultan sus artificios, sino que, por el contrario, exponen su convención. (Labatte, 2006)

En el trayecto como bailarines-actores de este proceso de investigación hemos acogido y experimentado elementos que hallamos en las lecturas, como la propuesta de la maestra Pina Baush, de la defensa al cuerpo y gesto cotidiano como manantial de posibilidades expresivas. Entre tanto hemos propuesto otros elementos como la cercanía con el espectador al prescindir de una cuarta pared, o el minimalismo que desemboca en la expresión en los cuerpos que no aspiran a un virtuosismo de la técnica de la danza contemporánea, sino a una experiencia poética de un cuerpo sobre la escena que se deja atravesar por el movimiento y el paisaje sonoro. En el laboratorio hay cuerpos que no se habían acercado a la danza y otros ajenos al lenguaje teatral, como investigadora he tenido la necesidad de mediar y proponer un punto de encuentro entre los dos y considero que la vía del cuerpo cotidiano ha sido un camino que nos permitió una libertad expresiva, tanto a bailarines como a actores.

Desplazamiento forzado.

Caquetá, años 80

Una pareja sale de manera abrupta de su tierra, agentes armados exigen que en un día no haya nadie en la finca. La mujer toma la canoa y se va con el hombre río abajo, solo con lo que tienen puesto. Sin embargo, no pueden dejarlo todo, la mujer se empeña en que algo de su finca se debe llevar, la osadía de mi abuela la heroína es tanta que al día siguiente regresa a su finca con la mayor precaución que se pueda tener, pisa con cuidado, observa, y busca a su marrana, *la saca por que la saca de la finca*, vuelve solo por el animalito, se encausan abuela y marrana río abajo escondidas bajo una cobija y se las lleva la canoa, se las lleva el agua. Gracias a la venta del animalito dejan el pueblo el mes de mayo de 1981. (Murillo, 2019)

Aún hoy ellos manifiestan una añoranza por los pájaros que se dejaron aleteando en el Caquetá, por el río que cruzaba mi abuela nadando como si fuese un pez en ese paisaje embargado de libertad, habitaban un enjambre sonoro que los despertaba cada día a las 4 de la mañana para trabajar en la finca, y el recuerdo de ese terruño es para ellos un paraíso. Cada entrevista y conversación con mis abuelos reafirma la certeza de que hay una gran capacidad para resignificar, reconstruir, y volver a empezar las veces que sean necesarias y, sobre todo, hacer de las personas y la familia la patria. El desplazamiento forzado en nuestro país ha sido un fenómeno que se ha repetido a lo largo de la historia, desplazamientos masivos de personas que han deambulado por las carreteras y se han asentado una y otra vez en diferentes territorios, por ejemplo los de la violencia entre “los años 1946 - 1958, la cual significó el despojo y la expulsión de cerca de dos millones de colombianos ... o las décadas de los ochenta y noventa... representa otro hito histórico en los procesos de despojo y expulsión” (Bello M. , 2003)

Podemos nombrar consecuencias de este cruel fenómeno como: el estado liminal que remite a una sensación de no pertenecer al territorio que se habita, o una identidad que se ve afectada ante los hechos violentos y que exige de un proceso de reparación. Este panorama está ligado al desamparo del estado que posiciona a la población vulnerable en la periferia social, en el silencio, y la incertidumbre. Martha Bello a través de sus investigaciones concluye que las personas históricamente excluidas como los campesinos pobres, o sujetos pertenecientes a comunidades afrocolombianas e indígenas, y que son *culturalmente invisibilizadas* son los principales afectados ante el fenómeno (2003).

Los niveles paupérrimos de vivienda, la educación casi nula en vastos territorios del país, la necesidad de sobrevivir ante este sistema neoliberal enferma, y convierte al sujeto en piezas destinadas a la producción masiva, y el trabajo exacerbado que a duras penas sostiene una familia, tal como lo anunció Eduardo Galeano en su libro *Las Venas abiertas de América latina* refiriéndose a la posición de campesinos e indígenas latinos “compran y venden buena parte de las escasas cosas que consumen y producen en manos de intermediarios poderosos y voraces que cobran mucho y pagan poco” (Galeano, 1971 p 55)

Veo personas frente a sus televisores escuchando terribles noticias como si escuchasen un cuento infantil de un pueblo lejano que parece no conocen, sumergidos en un estado de abstracción que produce la costumbre y normalizando la violencia paulatinamente. La complejidad de estos hechos radica en pensar el país de forma panorámica y sistémica; es decir, un desplazamiento masivo no solo afecta al sujeto desarraigado, sino a todo el territorio. Sin embargo, la fragmentación del Estado, la desinformación general, y el carácter diverso del fenómeno como: diferentes agentes que desplazan, diferentes políticas de región en región, incluso diferentes estratos socioeconómicos, les dan un tono fantasmal a los

hechos violentos. Se ha invisibilizado tanto el fenómeno a lo largo de la historia que “el desplazado sólo existe como tal para el Estado desde 1995 [...o se le asimilaba a los damnificados por desastres naturales]” (Bello M., 2003)

Este panorama acrecienta la complejidad a la hora de analizar este tipo de fenómenos, y desafortunadamente es una característica que facilita que los hechos se queden impunes y no haya un Estado que responda en medio de la confusión. El fenómeno se convierte en un brote que atraviesa todo el territorio, sin políticas reales que lo detengan, ya que las que hay son meramente virtuales. Mis abuelos relatan una situación que alude a ese desamparo por parte del Estado: “no había ley, si alguien le robaba algo a alguien no había nadie a quien reclamarle, solo estaban “Ellos” uno iba, les ponía la queja y ellos le hacían justicia a uno, pero eran malos, esa gente era malísima, pero nos cuidaban. (Cabrera, 2019).

Colombia posee una riqueza que todos quieren poseer a costa de los mismos habitantes, dejándolos a la deriva lejos de sus hogares, las motivaciones que arrastran a un agente x a desplazar no sólo tienen un interés ideológico o político, como es el pensamiento común, Martha Bello nombra esa confusión como las verdades a medias, y nos aclara que detrás de los grupos paramilitares diversos o de los ejércitos privados que defienden ideologías en pro de la supuesta defensa del pueblo, hay intereses económicos, transnacionales, capitalistas, grandes gamonales, entre otros. (2003)

Pese a esa realidad evidentemente cruel no se ofrece una reparación integral ante el sujeto afectado, lo llamado “reparación” consiste en realizar una serie de trámites y eternas filas con la promesa de una suma monetaria destinada a la adquisición de una casa, sin embargo, en el caso particular de mi familia han pasado 20 años y la casa nunca apareció. El

hecho es que la voz o las denuncias nunca fueron escuchadas, lo que produce una impotencia en el sujeto en situación de desarraigo y lo instala en las márgenes del nuevo territorio.

Es claro que salir del pueblo no es solo dejar cosas materiales, es dejar un universo simbólico, (“**la casa**, que en el imaginario de lo humano sería el lugar en el que la intimidad sería protegida, es nuestro rincón del mundo...donde nos enraizamos.”) (Camacho, 2015 p47) Además, el sujeto requiere de intimidad y de ese enraizamiento que menciona Sandra Camacho, para restablecerse integralmente.

Por otro lado, cuando un sujeto en situación de desarraigo llega a la ciudad hay un encuentro de historias. El caminante ha vaciado su sistema cultural y se ha puesto un tanto borroso. Gloria Naranjo menciona un punto un tanto conciliador con lo triste que se torna escribir estas páginas y es el hecho de que “el hombre no es una planta, hecha para permanecer inmóvil y que tenga sus raíces fijadas en el suelo donde ha nacido” (2001), entonces el sujeto vuelve a llenarse de un nuevo entorno para reconstruirse, por eso hoy sé que cuando camino por el centro hay una ciudad que gesta cambios. Los sujetos en situación de desplazamiento habitan las calles de grandes ciudades como Medellín, oleadas de personas traen consigo su terruño, sus costumbres, sus ideas para ponerlas en una esquina, en ese intento por sobrevivir, montan *chuzos* de comida típica de la tierra propia en la tierra del exilio, la ciudad se vuelve una colorida plaza de pensamientos que ruedan por ahí, se exige de esta manera un espacio en una sociedad que dificulta el acceso.

Pienso entonces en el rebusque tatuado en las manos de mi gente, en el recuerdo de un día a día en una lucha tremenda por la comida, en mi abuela sembrando y cuidando sus

nuevos pollitos, que serán grandísimos, porque ella tiene buena mano, porque pese a...pese a todo esto...ellos siguen creyendo, siguen levantándose, y volviendo a nacer nuevos para cada día, y por mi parte concluyo con el deseo que un día esta identidad diversa sea producto de una Colombia sin fronteras y global, no de una Colombia violenta, y como diría mi abuela, algo se hace, y la esperanza es lo último que se pierde.

Metodología

La propuesta metodológica propone los hallazgos teóricos como aportes directos para el trabajo escénico y viceversa, en la medida en que el proceso de lectura va avanzando la puesta en escena se alimenta, y en vía contraria, las exploraciones corporales del laboratorio me arrojan claridades para la escritura y han abonado las presentes páginas. Me he aproximado a textos de diversas disciplinas para una mayor comprensión del fenómeno del desplazamiento forzado desde diferentes áreas del pensamiento. Por ejemplo, desde la antropología en relación al movimiento (*Cuerpo sensible*- David LeBretón), la arquitectura en relación al sujeto y el cómo se construye un edificio teniendo en cuenta aspectos psicológicos, (*Arquitectura, psicología espacio e individuo*), el teatro con las dramaturgias contemporáneas para la comprensión de los personajes desarraigados, su intimidad y pensamiento (*Poéticas del desarraigo*),o desde el paisaje sonoro como memoria y su estudio desde lo histórico, y sociológico (*La historicidad del paisaje sonoro y la música*) Entre otros.

Cada aproximación textual nos ha dado ideas para la puesta en escena, y el carácter experimental del proceso nos propone caminos posibles para hibridar elementos como la

danza, el teatro, el paisaje sonoro, los personajes. Sin embargo, es un camino que dada su naturaleza ha cambiado varias veces su rumbo y entonces me he ido por vías opuestas en donde encuentro aciertos o desaciertos. Puedo decir entonces que la metodología se ha ido construyendo en la medida en que se teje una vía exploratoria y vamos encontrando el punto donde los lenguajes como la danza o el teatro se convierten en uno solo.

Una vía metodológica cercana que encuentro es el método A-rtografico: arte y grafía, teoría y práctica, es una metodología que propone el traslado de lenguajes y donde el concepto se metaforiza,

A través de la metáfora –sostiene la profesora Nicolini- la intuición nos coloca en la interioridad del objeto y nos comunica con lo que el objeto tiene de inexpresable y único. Lo que es único no puede expresarse a través del concepto que es generalizador. (Labatte, 2006)

Aquí el interés no se centra en hallar datos medibles sino, al contrario, en poder ver una idea de diferentes maneras, tener la oportunidad de aproximarse a ella de forma textual y después sentarse en el teatro y ver la misma idea propuesta desde una imagen en la puesta en escena.

Para algunos investigadores, la idea de que los objetos artísticos sean datos y que el proceso de investigación sea el análisis de esos datos es difícil de aceptar. La razón de esto radica en que los datos se entienden como información verificable, organizada o simbólica. Los a/r/tógrafos prefieren pensar en las prácticas de los artistas y los educadores como ocasiones para la creación de conocimiento. El proceso de investigación se vuelve tan importante como —y a veces más importante que— la representación de los entendimientos percibidos. (Irwin, 2013)

Este proceso creativo es entonces un encuentro con pensamientos que flotan, nos cobijan, que necesitan ser denunciados y que ameritan más que el solo hecho de nombrarlos con la palabra. Apreciado(a) Lector(a), quisiera explicarme con mayor claridad y para ello le propongo un ejercicio muy sencillo, le cuento:

Obsérvese a sí mismo, recuerde esos momentos en que sus ideas andan descarriadas y piense en el lugar que habita, en su bolso, en su pequeño territorio, en su micropolis, en su cocina, en la arquitectura de su habitación, incluso la estructura de su cuerpo, ¿observa que la disposición de las cosas cambia cuando el orden de las ideas esta turbulento? Sí, el pensamiento se extrapola en su pequeño universo material. Sucede lo mismo en una gran ciudad, si usted camina por un lugar y, se siente desamparado, verá que el orden de las calles es otro, el pensamiento de los habitantes de cada calle flota en la forma en que una puerta está pegada, en que un graffiti se convierte en postal pública para los transeúntes, en un grito que vuelve la pared llena de grietas. Ahora bien, ya tenemos una “idea” que me dice que hay un lazo entre “disposición del espacio-pensamiento” entre arquitectura- sujeto, ¿cómo dibujo esa relación en la escena?,

Ante esa idea hicimos en el proceso de laboratorio la visita a un lugar simbólico para los sujetos entrevistados: *La plaza minorista*, desarrollamos un ejercicio donde se vinculaba el cuerpo con el espacio, analizamos la disposición de esos cuerpos en ese pequeño territorio, y dibujamos las líneas que nos observábamos de esa micropolis, oímos el lugar con cuidado, posteriormente con ese material realizamos partituras de movimiento y se hicieron propuestas escénicas. Esa fue de las primeras experimentaciones para la puesta en escena de la obra *Pies hinchados* de Ana María Vallejo.

Las formas tradicionales de investigación indagan por conocimiento que es cierto, válido y confiable, y los hallazgos se usan para explicar y predecir resultados. Pero la investigación educativa basada en las artes no se trata de una certeza sino, más bien, de “mejorar las perspectivas” (*Barone y Eisner, 2006:96*). (Irwin, 2013)

El propósito de *sono-grafías de un cuerpo naufragante* es ese precisamente, agudizar la mirada y ampliar las perspectivas alrededor de un concepto que se ha materializado en escena. Una de las vías que como equipo creativo hemos acogido tiene que ver con la idea de pensar la obra como espejo del sujeto frente a su contexto, tal como lo plantea Josette Féral

Josette Féral se refiere al teatro en la Edad Media y a por qué este teatro no era realista, es decir la escena medieval no representaba la realidad del mundo, porque en el medioevo la realidad del mundo no constituía un valor, la verdadera realidad era la realidad divina.” (Labatte, 2006)

De este modo generar datos medibles, o certezas no es un ideal como lo sería en una investigación cuantitativa o de otra naturaleza. Aquí la puesta en escena es una manera de escribir historia, una vía para la comprensión propia frente a la época.

Concluyo esta metodología con la invitación a considerar cada dramaturgia como un manantial sonoro que puede instalarse en un territorio y que contiene particularidades en su paisaje sonoro por su historia y construcción social, es una herramienta que puede alimentar el proceso de puesta en escena de una obra.

Hipótesis

1.

El vigor, la elegancia, el heroísmo o el júbilo no sólo responden a un talante ético, sino que originariamente son imágenes estéticas que proveen los cuerpos. El cuerpo así pensado se afirma como comportamiento y gesto...” (Vásquez Rocca, 2006)

Pienso en mi abuela frente al espejo y sus delicados y particulares movimientos, sé que tras cada leve parpadeo se delata una y otra historia, un modo silencioso de brotar memoria de dejarla ahí prendida en el reflejo o en sus dedos mientras se teje una trenza, ella *es* en la medida en que su cuerpo se transforma, y su cuerpo se transforma en la medida en que el pensamiento se hace carne, la primer hipótesis va dirigida a esa necesidad de tomar esa comprensión y acogerla en la puesta en escena.

2.

Cada territorio habitado por los sujetos en situación de desplazamiento tiene una marca sonora propia de la comunidad, el sonido también hace parte de la identidad del territorio, los sujetos en situación de desplazamiento han percibido otras marcas sonoras de su tierra natal, con la investigación podremos recrear, u aproximarnos a un universo sonoro y atravesarlo de sensaciones.

3.

La exploración del gesto cotidiano a nivel mecánico y jugando con sus posibles variaciones permite que el gesto trascienda y se puedan generar momentos coreográficos.

Anexos

Entrevista.

Entr- Quisiera que me contara de su infancia, y que me cuente un poco de la infancia, como ¿qué lugar recuerda de la infancia?

A- Mi lugar que... recuerdo mucho de la infancia, fue en el Caquetá, a nosotras nos llevaron muy pequeñitas del Tolima al Caquetá allá, pero a nosotros nos llevaron pequeñas.

Entr- Y qué... ¿qué imagen tiene, qué le gustaba a usted jugar? ¿cuál era su juguete favorito? **A-AHH**, el juguete que a nosotros nos gustaba era...cuando papá quemaba las rosas, nosotros nos íbamos pa´ esas rosas, y esos palos eran unas cosas como...como forma de polvo, unas cosas rosadas, eso salían unas cosas grandes de polvo, entonces nosotros cogíamos toodos esos polvos, y nosotros éramos pa´ echarnos en la cara y quedamos rosaditas, rosaditas

Entr- Ahhh! qué bonito

A-Y eso nosotros jugábamos mucho con muñecas, ee y nos divertíamos mucho porque eso habían de esos...muchas de esas ¿cómo es que se llaman esas? que parecen totumos

Entr- Mmm no, no sé

A- ¿Ahh?

Entr- ¿Chalapas?

A- De esas que no andan en el agua, sino en lo seco, nah, que parecen tortugas morrocoy...morrocoys

Entr-Y ¿cómo suena un morrocoy?

A-No, no ellos caminan muy despacio

Entr- Y allá había muchos de esos

A-Uff muchos muchos, porque eso se arrimaba a comer esas cosas que quedaban quemadas, esos animales comían de esas cosas, nosotros jugábamos mucho con esas cosas que aparecen puro una sombrilla, unas matas grandes, pero eran una sombrilla, nosotros las cortábamos y esos eran los paraguas de nosotros

Entr- O sea que el arbolito que quemaban soltaba un polvo que quedaba rosadito

A-un palo, un palo, soltaba como una forma de una mota, y la mota, era como rojita, rosadita, entonces nosotros llegábamos y cogíamos eso, era puro polvo, y nosotros ea echándonos en la cara, pero eso era puro polvo, polvos

Entr- Okey, si muy bello. Bueno, y en el Caquetá ¿qué sonidos recuerda? hablemos de los sonidos

A-Eso toodos los sonidos que nosotros escuchábamos por allá eran: los tigres roncaban

Entr- ¿Los tigres roncaban?

A- Los sonidos que ahorita escucho también están dentro de esos (sonidos puestos en la entrevista anterior de diversas aves y anfibios)

Entr- Toodos, todos, eso se escuchaban mucho esos animalitos, por allá

A-Vamos a ver si este tigre roncando, le suena a. ¿vivían cerca a tigres y todo eso?

Entr- Pues que nosotros vivíamos (en ese momento se reproduce el sonido del tigre)

A-Eso, haga de cuenta, porque nosotros, esos animales pasaban era por la finca de nosotros, cuando nosotros llegamos por allá, eso eran, puras montañas.

Entr- Okey,y ustedes escuchaban eso era en la casa?

A- Al pie de la casa, porque eso alrededor de la casa de nosotros era pura montaña

Entr -Y ¿era peligroso entonces salir de la casa?

A-Jumm, aaa no, eso era peligroso irse muy lejos por que los tigres se lo comían

Entr -Bueno, y ¿que otro sonido recuerda? aves, los morrocoyes lo de las ranas

A-muchas guacharacas

Entr - Bueno, y cómo era, yo quiero que me describa la casa, ¿cómo era?

A-Pues la casa de nosotros era, pues papá hizo la casa, pero el piso era altísimo, y era de pura yaripa

Entr- ¿qué es eso?

A-Yaripa es la misma guadua, entonces uno las pica, las pica, las pica, y queda explayada

Entr- ¿Y cuando llueve suena como una marimba? O ¿cómo suena?

A-no, no suena pero es...pero, por que como la casa por encima es pura, pura palmiche, eso le dicen por allá palmiche la casa de nosotros era puro palmiche, y nosotros nos poníamos a mirar así, vea (dirige su mirada al cielo) arriba arriba al techo, eso no pasaban sino animales, culebras, por encima del techo culebras porque eso era así vea (muestra gesto con sus manos de “muchas) por allá si mucha culebra.

Entr- Bueno, eee, vamos a hablar ahora de la ciudad de Medellín, Tenemos que ¿qué imagen recuerda de ese lugar hasta acá? incluso desde la salida de la casa.

A-Pues, yo recuerdo que nosotros, pues, salimos de la casa, cogimos el bus, llegamos acá al terminal, cogimos un carro y llegamos a la finca

Entr- ¿Tuvieron que esperar mucho el carro?

A-si como 2 horas

Entr- Y en esas 2 horas cuál era el pensamiento recurrente

A-No pues, lo que yo pensaba era que nosotros pues, porque nosotros nos vinimos fue porque mi sobrina me dijo que ellos nos iban a dar trabajo y nosotros pues veníamos todos contentos, pues porque, porque íbamos a trabajar, y sí, yo por ejemplo me gusta trabajar a criar pollos a tener hasta marranitos, y..y si, nos fue bien gracias a dios, nos fue bien

Entr- Bueno y qué lugares de aquí en Medellín sientes que hay un vínculo con ese lugar allá en el Caquetá, un lugar en el que hayas entrado y digas “ahh me siento como en el Caquetá” mmmmm no, no porque yo del Caquetá no.

A-Y respecto a la ciudad de Medellín ¿qué lugar le fastidia o le parece feo?

Entr-Pues, pues yo creo que no, ninguno

A-y ¿qué lugar le gusta visitar?

Entr-A mí me gusta mucho mucho mucho, el jardín botánico

A-Y la minorista, pues me recuerda mucho el Caquetá, porque hay muchos animales de eso que había por allá

Entr-Bueno, ¿y si usted pudiese describir con algún sonido, los sujetos de los que hablamos con el abuelo, los agentes propiciatorios para el desplazamiento en Medellín?

A-A no, pues, como nosotros salimos de allá, salimos con mucho miedo, mucho miedo porque nosotros salimos de allá con mucho miedo y con la esperanza de que nosotros íbamos a estar mejor, más tranquilos, no por allá por queallá por ejemplo allá por donde estábamos, pues yo no volveré puayá por que no...no me... no me llama la atención de volver por allá.

Entr- ¿Sería como retroceder?

A- Sí, muchas cosas que a todos nos tocó dejar tirao por allá, entonces no, ese recuerdo ya como que se, si ya se borraron, ya nosotros tenemos ya otra vida por acá

Entr- Si claro, si usted pudiese volver al pasado y traer un objeto de ese lugar que traería que usted diga “si yo pudiera volver traería esto” (un loro-intervención del abuelo) ¿un loro?

A- Un loro porque es que, por allá, a mí me encantan mucho los loritos, porque allá había mucho

Entr- AHH ¿DEJARON UN LORO ALLA?

A- Claro, pff dejamos mucho, eso, nosotros criábamos muchos loros

Entr- Okey, bueno, y...en cuanto a esa época recuerda alguna canción específica, un músico un cantante, una canción que pueda describir todo lo que usted sentía

A- La música la más que oía, yo la más que oía era LOS SABANALES, la canción los sabanales

Entr- A ver si la tengo por aquí ¿de Calixto Ochoa?

A- Yo no sé

Entr- (Suena la canción)

A- Esa...

Entr- ¿Entonces esta canción le recuerda a ese lugar?

A- Sí, porque por eso había mucho mucho, por toda esquina que uno salía, escuchaba eso.

Entr- ¿Estaba de moda?

A- Sí, por donde quiera que saliera uno sonaba esa canción.

Entr- Bueno, tiene alguna cicatriz o algún lunar, algo en el cuerpo, que ocurría en su cuerpo en ese entonces, supe que usted nadaba mucho, por ejemplo.

A- Yo, nadaba mucho, yo me bañaba mucho, yo sabía nadar, yo sé nadar, yo nadaba mucho en el Caquetá, era muy bueno porque eran unas playas muy lindas y yo me bañaba muy sabroso, bueno, pero uno a veces tenía miedo de meterse al río porque eso había muchas rayas.

Entr- ¿Muchas rayas? y las picaduras eran duras

A- jummm, esas plastas así, donde usted le pusiera el pie a una plasta de esas llegaba y voltiaba ahí le enterraba el chuzo a uno.

Entr- ¿Alguna cicatriz de ese lugar?

A- Sí, yo tengo una cicatriz, aquí en el pie, vea aquí lo tengo, porque me metí al río, y me corté con un vidrio, esa es la única cicatriz que tengo de allá.

Entr- ¿Mientras estaba nadando?

A- Sí

Entr- Bueno, y ¿mientras venían en el camino, usted supo de otras personas que andaban en esa situación, se los encontró en el camino?

A- mmm no

Entr- En este momento ¿cuál es su canción favorita?

A- Esa

Entr- ¿Esa? a ver, vamos a seguir con unas 2 preguntas, la primera, luego de haber salido del lugar por el agente armado x, ustedes no dijeron nada aquí en Medellín, o ¿inmediatamente fueron al lugar donde se hace la denuncia?

A-No, yo inmediatamente no fui, pero como a los dos años yo fui, y puse porque, porque nosotros necesitábamos, porque habíamos perdido todo, entonces necesitábamos, entonces yo fui y ya puse la denuncia de que soy desplazada.

Entr- Y ¿hasta el día de hoy no han respondido?

A- Ni hasta el día de hoy porque ya llevo 18 años.

Entr- 18 años de espera

A-Y no dan ayuda, pues yo he recibido 3 ayudas.

Entr- ¿Pero son ayudas de qué tipo?

A-Ayudas de plata, pero de resto no (EL DINERO ES UNA CANTIDAD MINIMA)

Entr- ¿Son ayudas pequeñas?

A-Pequeñas sí, porque a nosotros nos dijeron que nos iban a dar que pal´ arrendo, y mmm mmmm (negación)

Entr-Bueno si pudiera describir con un sonido ese desespero ante la espera, con que lo describirían sonido que le fastidie escuchar que le de rabia.

A-me daría rabia si, pues porque a mí no me han ayudado, y dijeron que a mí me ayudaban y no, a esta hora, y no y por cualquier cosa no le responden a uno, y todo que esto que no, y ahora lo que me dijeron acá, que a mí no me volvían a dar ayudas que porque tenía que estar esperando la indemnización y ahora lo del papel suyo, y ya eso se quedó así, y yo fui, y me dijeron, si es que están dando las ayudas pero no a usted no podemos darle la ayuda porque

no tiene esos papeles bien, y porque usted está indocumentada, a mí no me dan ayuda por eso.

Entr- ¿Y que sonido es el que le fastidia y siente de todo esto?

A- A mí me fastidia la bulla,

Ent- ¿El ruido de animales?

A- No, no no, los animales no, la bulla el ruido.

Entr- ¿De la ciudad?

A- Sí, esa bulla de músicas.

Entr- Bueno, emmm ¿con que canción describirían a Medellín? ¿a qué suena Medellín? una canción que haya escuchado cuando llegó?

A- Ese requetón.

Entr- jajajajajajaja

A- Ese tal requetón.

Entr- Bueno ¿y qué acciones hizo usted como para reconciliarse, como para asentarse a la ciudad, sentirse en su casa?

A- A no, a mí me toco muy duro, trabajar mucho, para uno ir olvidando todo, para dejar todo lo que me pasó, dejar atrás porque...

Entr- ¿O sea que el trabajo es un refugio?

A- Sí, para uno ir olvidando todo lo que a uno le paso y ya.

Entr- ¿Y el trabajo siempre fue muy arduo desde muy temprano hasta la noche cierto?

A- Jumm eso cuando estábamos con Eudocio allá arriba, nos levantábamos a las 3 a ordeñar las vacas.

Entr- ¿Y se acostaban a qué horas?

A-Jummm a las 12 de la noche.

Entr- Muy duro, ¿y les daban muy poco dinero?

A-Jummm y yo que acaso a mí no me daban.

Entr-Eso era una esclavitud.

(risas)

A- Jumm a mí no me pagaban.

Entr- Esclavitud horrible

A-Sí, eso él ganaba pero poquito levantarse a las 3 de la mañana y llegar a aquí a las 8 de la noche a picar el pasto pal..y por allá esa ladera abajo con el pasto...yo sino, yo no ganaba nada.

Entr- Yo recuerdo que esa máquina de cortar pasto sonaba muy duro

A- Qué, si tuvieran máquina, eso nosotros no teníamos eso, teníamos era el machete, eso fue ya a lo último ya que consiguió.

Entr- Hablemos del silencio, aunque no sé cómo funciona, cuando pasan estos casos de alguna manera es mejor no denunciar y hacer silencio, porque es un riesgo algo, por las implicaciones políticas

A- No, eso yo no ninguno, solo para pedir la ayuda.

Entr-Si hubiesen estado en el Caquetá no hubiesen podido hacer tal cosa.

A- A no no no, eso es muy peligroso.

Entr- Si usted pudiese describir con una canción, con un sonido a los sujetos x con que los describiría, la sensación..

A- Con la agresión de esa gente, con los gritos, porque cuando le dicen a uno tiene que irse, tiene que irse, a uno le gritan, sí con todas las palabras con decirle a uno váyanse ustedes no pueden estar aquí y ya, esas palabras que le dicen a uno.

Entr- Bueno, muchísimas, gracias.

BITÁCORA DEL PROCESO DE LABORATORIO

MOMENTOS A DESARROLLAR EN EL PROCESO:

1- Investigación del **training** como camino que permita llegar a la improvisación en este encuentro entre el teatro y la danza, para ello inicialmente se hace un análisis general de los cuerpos que desarrollarán la investigación y a partir de sus condiciones y especificidades se indaga en el trabajo físico.

Nota: Este momento atraviesa todo el proceso.

2- Estudio del **personaje**, u actante en la danza, en este punto se desarrollan partituras generales que nacen del análisis dramático.

3- Estudio de la **acción** del actante ya con una partitura en la que ingresa el objeto para la acción.

4- Ensamble de **situación**.

Dramaturgia y training- personaje para la investigación.

Primer encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Momento práctico - teórico: Lectura de la dramaturgia

En este primer encuentro la idea es tener un diálogo con los actores respecto a cuáles son los propósitos del trabajo, la lectura de la dramaturgia, ideas que surgen del cómo se visualiza el montaje, les comunico mi interés por investigar el paso del gesto cotidiano a la acción danzada, que tipo de calidades del movimiento es necesario abordar. En la lectura de la dramaturgia se comparten anécdotas relacionadas con el universo de la obra y la intimidad de cada uno, y se comparten referentes.

IDEAS QUE SURGEN

se habla acerca del tener invitados que aporten a la obra desde las calidades diversas del movimiento.

Segundo encuentro.

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Momento práctico - teórico

La lectura y análisis de la obra y el cómo iniciar el trabajo práctico continúan, en la nueva lectura, en el análisis observamos que hay un nexo fuerte entre la situación dramática y los hechos ocurridos en los años 80.

En este encuentro desarrollo con los chicos una pequeña secuencia de ejercicios muy técnico, donde incluyo la barra.

IDEAS QUE SURGEN

Generalidades que se deben tener en cuenta para todo el trabajo

1- Este tipo de entrenamiento no es práctico para chicos que necesitan una conciencia de posición básica, es necesario diseñar el training desde la base y considero que buscaré la relación con el suelo más que con el aire y la barra, es un lugar que es más cómodo para los bailarines y para los actores que apenas están ingresando al mundo del movimiento, y les es más cómoda la relación con el piso.

2- Es necesario instalar en el training momentos exploratorios de la acción en la danza, de la transición entre gesto cotidiano y gesto danzado, en general explorar diversas acciones y gestos. Sin embargo, el training debe instalar un cuerpo maleable que pueda apropiarse del ruido en el movimiento.

3- ¿Cuál es el universo de cada personaje? en este punto imagino en algunos actores algunos personajes, Laura Bedoya la imagino como la niña, la idea de trabajar con oposiciones me es interesante, por ejemplo: que la niña tenga la calidad de una mujer con muchos años, que carga con un largo camino en un trance constante perdida en sus propios sueños. El hombre lo imagino como un ser estático, pienso en un espantapájaros, o en el cómo puedo construir esa imagen desde lo plástico de un hombre que nadie ve y que se ha salvado precisamente por ese carácter. Los hombres que desplazan son niños a quienes se les ha estirado la piel.

4-Pienso en la obra como un gesto cercano al público, incluso la idea de hablar con la gente y romper la cuarta pared constantemente permite que esa exploración de la acción a profundidad sea extraña en el cotidiano presente del espectador, ir y venir entre la obra y el presente.

5- Lo anterior me arroja la idea de proponer 2 tiempos en escena, El personaje de margarita es el vínculo entre esa intimidad y la escena, que está cargada de una atmósfera onírica y extraña, y el estar presente. Cómo juega lo audiovisual dentro del proyecto para generar este ir y venir.

6- El movimiento repetitivo e involuntario dada la inercia es una de las ideas para el movimiento, lo que sucede con un mundo donde se busca dejar al pensamiento fuera cuando la mejor manera es silenciarlo con el extremo movimiento.

7-Medellín se caracteriza por su ruido y sus luces, es importante traer ese universo lumínico que es característico de Medellín.

Tercer encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Al analizar los cuerpos empieza la búsqueda desde el training, uno que sea integral y ayude a cada uno con sus necesidades para unificar las calidades del movimiento.

Momento práctico - teórico

Cada ejercicio ha sido pensado en cada cuerpo, y el inicio de sesión se genera con movimientos articulatorios y para disponer el cuerpo para el trabajo.

1. Inicio de respiración para ingresar en el ejercicio y en el espacio
2. Sentados con las piernas estiradas sentir que la cabeza hace oposición hacia arriba desde el sacro, este ejercicio con miras de trabajar el posicionamiento correcto de la cabeza, y se mantiene la posición 32 tiempo.
3. Contracciones profundas hasta llegar al suelo, esto con miras de trabajar el traer al cuerpo, de traer al centro el movimiento se hacen 4 repeticiones de 32 tiempos 4 de 16 4 de 4 4 de 2 y 4, cada contracción finaliza con la posición del punto 2.
4. Montaña, peso entre pies y manos y trabajo de brazos.
5. Trabajo de piernas y de centro, estudio de alineación de cadera, la comprensión de esta alineación es importante para el cuidado de rodillas y fuerza de piernas, se levanta una pierna horizontal al suelo, se baja y sube 8 veces pasa al lado se repiten las flexiones 8 veces, igual atrás, al frente con rotación y al lado con rotación, esto en ambas piernas.
6. Se exploran los movimientos articulatorios para llegar a una segunda en círculo, estirar
7. Trabajo vocal, de articulación, resonar con M, respiración

8. Partitura del movimiento.

Cuarto encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Momento práctico - teórico

Primero el movimiento articular en silencio y en la oscuridad, training planeado para la sesión.

Análisis del trabajo y conversación de la sensación general, les cuento a los actores que sucedió en las entrevistas que se han realizado para la investigación y cuento la anécdota que me narró mi abuela acerca de su cercanía con la muerte, conversamos de qué es el pasado.

IDEAS QUE SURGEN

1. El trabajo no debe quedarse en la exploración sensitiva, es necesario precisar sobre la conciencia siempre, ya que en exploraciones se encuentran movimientos interesantes que al no estar atravesados por la conciencia se pierden. Trabajar desde el estar presente.
2. - Es importante generar una conexión grupal, que no se logra en la introspección, sino al contrario en el estar presente, y articular todos los sentidos, es una gran conciencia del estar “adentro” y “afuera” para ello anexó la mirada como eje de cada ejercicio,

aunque sean técnicos, mecánicos, la mirada es un elemento que a veces se pierde, especialmente en los bailarines.

3. Ha funcionado la mirada, es un factor que cuesta, especialmente a los bailarines. Hay una gran dificultad a la hora de tomar una rutina que sea repetitiva, sucede que en el desarrollo del training hay mucha distracción, se hacen los ejercicios, pero no pasan por una conciencia, se deja al cuerpo solo haciendo el ejercicio, es probable que no haya una comprensión de ese ensamble, dado que es un grupo híbrido donde todos tienen disciplinas diversas, y algunos no se dedican al trabajo físico, es por ello que decido hacer del training una pequeña estructura donde se experimente, y pueda jugar un papel de pedagoga en la danza para los chicos que no bailan, una pedagoga para los chicos que no actúan, y generar momentos: disposición del cuerpo, ejercicios para retomar bases en danza y en teatro que estén relacionados con el objetivo del día, e inicio del trabajo para la puesta en escena.

.

Quinto encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Momento práctico - teórico.

1. En este encuentro propongo el caminar hacia atrás como inicio de recorrido en el espacio. El pasado es caminar hacia atrás mientras se ve lo que se va dejando, reflexión del encuentro pasado. La imagen de la anécdota contada por mi abuela estaba relacionada con la muerte de su madre y el cómo la percibe, trabajamos las cargadas, el peso, el llevar y traer a alguien, hibridado con el caminar hacia atrás.

2. Se inicia este día con la introducción del paisaje sonoro al trabajo, para ello propongo el ejercicio que es la práctica vocal de “un día en el camino hacia”, la consigna es en círculo y se genera el movimiento desde la escucha atenta de lo anecdótico. y al paisaje sonoro circundante presente. Volver palabra y cuerpo una sola cosa.

IDEAS QUE SURGEN

1. La idea de llevar un cuerpo u otro como en el sueño de la abuela (el sueño que se narra es el momento en que mi abuela cerca al lecho de su madre sueña que lleva el cuerpo de una cama a otra que están flotando sobre el río) esta imagen que surge la proponemos como primera exploración para la escena de la mujer con paludismo que se queda en el camino.
2. NOTA: encuentro que para este tipo de trabajo es necesario hacer un calentamiento fuerte de conexión grupal, y que no sea introspectivo, y llevar la exploración a otros niveles más allá de la premisa que se generan, es necesario mencionarlo, para que no se quede el ejercicio en la mera premisa.
3. Casi no se genera un juego vocal con los chicos, es necesario hacer un proceso de interpretación vocal, si bien se está trabajando desde lo anecdótico con la búsqueda de una palabra tranquila que es la voz del actor, los matices se deben buscar, en este punto el ejercicio se vuelve muy pequeño.
4. Debe haber un preámbulo para hacerlo y generar más potencia en el movimiento.
5. La idea de Juan Medrano de un pequeño fragmento de la obra donde se haga una escucha atenta al momento presente me parece muy importante, ya que es un elemento

que puede atravesar la puesta en escena, dada la relevancia del paisaje sonoro en la puesta.

Sexto encuentro:

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Laboratorio en uno de los puntos a recoger las marcas claves, experimentación en la Plaza Minorista. Dentro de la experimentación busco esencialmente tomar una base para generar una primera partitura y que nazca de un lugar señalado como lugar marca clave por mis abuelos, *“la minorista es uno de los lugares en donde a veces me siento en el Caquetá”*.

La búsqueda de la disolución cuerpo espacio parte desde el recorrer el lugar y tomar 2 puntos clave; anterior a esa exploración generamos un diálogo para que la exploración empiece desde un pensamiento íntimo, la pregunta que les hago es ¿Qué pasa en su pequeña micro polis, en su cuerpo, habitación maleta, cuando hay sensación turbulenta?

- A. Resuena una sensación constantemente y es la ansiedad, en este lugar A sintió ansiedad.
- B. organizar el espacio para sentirse más tranquilo
- C. Ver los árboles y escribir tranquiliza.
- D. no siente impaciencia fácilmente, y quedó con un mal sentimiento al darse cuenta de su necesidad de desvelarse un poco, sensación de estar con un caparazón (Encuentro en D una coincidencia con el carácter del hombre)

IDEAS QUE SURGEN

¿Qué impacto tiene la arquitectura en cada uno de los actores?, ¿cómo integrar esa arquitectura al movimiento? A partir de estos 2 encuentros con el espacio- actor bailarín, les pido a los actores que lleven esa sensación de la arquitectura y del gesto a una libreta para que el material esté registrado, se hace uso del dibujo de las líneas de la expresión que mejor traiga al papel lo que se escucha y lo que se ve para hacer la primera partitura del movimiento.

PERSONAJE-ACCIÓN

En este punto preciso a los actores el interés de poder hallar un movimiento que se disuelve en lo sonoro y lo teatral, y que el interés en el generar un personaje, es poder encontrar esos movimientos precisos que nacen del actor: su intimidad y vínculo con la situación de la obra y el análisis de esa situación de la obra con la vida de cada uno y con la investigación que se realiza con mis abuelos. En esa medida un personaje es un término complejo de usar para la presente puesta en escena, donde habrá muchos momentos en los cuales la voz del actor llegue y dialogue con el espectador, desde ellos mismos y no desde un personaje.

PERSONAJE-ACCIÓN

Primer encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

1. Se inicia con una forma menos formal el ensayo, haciendo diagonales.

2. Se hacen diagonales donde se combinan los movimientos entrecortados contenidos y fluidos, y los ejercicios anteriores.
3. Se dejan 15 minutos para construir la partitura con el material recogido en la plaza.
4. Ejercicio del enredo, para la labor del desenredar. Emilio ha sido el encargado del desenredar.

Momento teórico y de conversación

Análisis individual del cuerpo.

1. Para cada uno pienso en una intervención dependiendo de su necesidad y el cómo potenciar la intención que puedo ver desde afuera, pero que tal vez no sea percibida totalmente por el actor:

A- En sus movimientos se percibe un deseo de alcanzar algo.

B- Hay una dificultad para salirse del propio movimiento, es necesario moverlo de alguna manera, sacarlo de la comodidad que tiene instalada.

C- Trabajo la mirada y la conexión grupal, es la que más se acerca al ejercicio del gesto cotidiano convertido en danza, falta un pequeño encuentro con esa transición para que se vea la acción cotidiana de manera extraña.

C- Con él busco ese vínculo entre la palabra y el movimiento, lugar donde hay dificultad.

E-Encuentro en él al personaje de la mujer de las sombras, para esto exploraremos anular las manos de la danza, este personaje es una especie de ave de mal agüero. Le pido que busque en esa partitura más diagonales, vuelo, giros, saltos, y la feminidad absoluta.

F- Sigue viva la ansiedad constante en Juan, y trae su gesto cotidiano del secarse las manos, el trae el agua y lo conectó con la imagen de la lluvia y la espera.

IDEAS QUE SURGEN

La función pedagógica es muy práctica en los chicos, propone otra disposición donde se debe estar en atención ya que se recibe un contenido diferente al sabido, es por ello que inicio el encuentro con diagonales de danza, las cuales posteriormente aprovecharemos en las partituras.

uno de los actores llega a la idea de cómo espera en medio de la lluvia, le pido que traiga un paraguas, y pienso en las pinturas de Marguerite Duras, que anulan el rostro, poniendo sobre la mesa que finalmente la muerte en la obra es perder la identidad. Debo explorar más la voz, y esa conexión del qué es la espera y cómo se traslada la ansiedad al gesto cotidiano que es tan propio de este actor.

siguientes 2 encuentros son destinados a hacer una lista del banco sonoro para inicial el momento de grabación de paisaje sonoro.

cuarto encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Encuentros de composición de partituras generales

Para el cuarto encuentro me doy a la tarea de escribir una posible estructura de la puesta en escena desde el cómo imagino el desarrollo de la obra. Para ese día hacemos la siguiente

exploración de la mujer que raya coco y reuniendo el material de exploración se concretan las siguientes partituras:

1. Exploración de la mujer que raya coco.
2. Una coreografía de gestos cotidianos.
3. Una coreografía de las aves de mal agüero.
4. Partituras individuales del primer momento.

Quinto encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Para este momento del proceso de puesta en escena concreto que momentos quedarán para la estructura general de la obra, entonces hacemos la exploración del gran momento transversal, y es el caminar, con todas las variantes en el movimiento y en las situaciones que nos arroja la dramaturgia.

Inicialmente se explora con la premisa del cómo encontrarse con el otro en un espacio del camino reducido, en una pequeña multitud que camina, como influye el movimiento del otro, en el mío, diversas arquitecturas del cuerpo y de los cuerpos que configuran la mole.

Encuentro con el músico para acordar el trabajo externo del paisaje sonoro

IDEAS QUE SURGEN

1. Es importante aclarar que momentos tendrá la mole, uno de ellos que es importante es el momento en que la gordita de las fiebres, personaje que se cree padece de paludismo, se queda en el camino, la premisa técnica y física que nace de la dramaturgia es el qué sucede cuando en una mole que debe estar en movimiento uno de los cuerpos se queda relegando todo su peso a los otros.
2. Estudiamos en esta sesión el movimiento de la propagación de un virus para ver calidades del movimiento, y hacer de todos los cuerpos la propagación de un virus.

DESARROLLO DE LA SESIÓN

1. La disposición inicial para este día se da con el objetivo o premisa de crear un vínculo general, enlazar, hacer un resumen corporal de esas premisas físicas para dar cuenta o conciencia de un movimiento individual. La premisa fue la creación de un solo, o partitura del movimiento en cada nicho, en cada una de las casas, empezamos proponiendo el ingreso de la voz en el movimiento en una dinámica tranquila y totalmente honesta. Observo cada una de los cuerpos y comento lo que observo en este punto del proceso y lo comparto con los actores.
- 2.

Se exploran diversas maneras de llevar el cuerpo y el cómo la mole y el tránsito por la carretera pasa por diversas situaciones, y acciones que nazcan de la dramaturgia:

-un cuerpo muerto que pesa y un constante tránsito que debe arrastrar un poco el cuerpo para poder avanzar. Esta exploración ha sido la más cercana a la idea de la gordita de las fiebres.

3.

Observamos el video de Pina Baush del *Extract de rite of the sprigt*. En este video hay momentos que pueden ser de gran provecho como referentes para la filigrana de las partituras ya construidas.

-un arrastrarse unos a otros desde diferentes palancas dadas por el cuerpo del compañero.

Momento teórico y de conversación

1. A. su potencia radica en la comprensión del estar presente. Hay una riqueza en el pequeño gesto.
2. B. puntualizo la riqueza narrativa, está presente constantemente por lo natural, y tranquila que ingresa la voz en el movimiento, le propongo que agregue a esa riqueza la mirada, y el juego con matices en intenciones.
3. C. Es preciso conectarse con un otro, es por ello que la tarea que le propongo es buscar la pausa, ver a los ojos al otro, llenar la mirada con pensamiento mientras se realiza la acción. El estar presente, llenar la pausa de presencia, una pausa en donde se toman las riendas del pensamiento y del momento y lo renuevo apoyado en la mirada de un otro.
4. D. Se toma el movimiento, pero le falta ingresarlo en una intención que es diferente a una calidad del movimiento. También le propongo que busque apoyo en la mirada del otro.
5. Conversamos de lo que hemos encontrado, de las sensaciones generales, hacemos un escaneo general de cuáles partituras faltarían por explorar y las que hay para hacer una gran estructura. Hablamos de la necesidad de darle una escena al hombre a quien en sesiones

atrás hemos decidido no poner en escena, es un hombre a quien nadie ve, y que ni siquiera el espectador verá. Decidimos que es necesario hacer una escena tributo para esta presencia vocal.

IDEAS QUE SURGEN

1. Es necesario trabajar en la presencia, en el estar constantemente, en toda situación, ya sea de quietud o de movimiento.
2. La presente búsqueda cobra una forma de navegar en las fronteras de los lenguajes, del cotidiano y de la situación dramática.
3. Es momento de ingresar el objeto a las partituras de movimiento, iniciar el tercer momento.
4. Se debe iniciar el proceso de grabación del personaje del hombre, con quienes ya se han hecho encuentros, y el trabajo de interpretación debe ser más riguroso con los bailarines.
5. Qué situación o personaje me vincula con la obra y a modo anecdótico traerlo a la puesta en escena para generar paréntesis donde cada actor comparte con el espectador su vínculo íntimo con la obra, y así, generar ese navegar entre las fronteras, del presente actual del espectador al presente del personaje.
6. Para experimentar, e iniciar un laboratorio de la acción, proponemos un estudio de las articulaciones de la espalda, donde surge el movimiento, lugar que simboliza la espalda, y el cómo este resultado puede hacer parte de la escena tributo del hombre.
7. El objeto que ingresa a la puesta debe tener una relevancia grande, y en las primeras exploraciones del nicho de cada actor y del traerlo a la puesta en escena la propuesta es

traer el pequeño objeto, que dé la parte por el todo de ese lugar y que se vincula con la dramaturgia y el personaje.

8. El momento coreográfico general en donde se unan las calidades generales de los movimientos contruidos.
9. Es momento de concretar cuál será la propuesta estética y de vestuario para tomar medidas y empezar la elaboración de un vestuario que permita esas dos formas del movimiento, uno que de un aire de cotidianidad y naturalidad y que permita cualquier movimiento.
10. Ya es hora de definir escenas que se concretan a nivel general para empezar a pulir y profundizar sobre las pequeñas semillas que se han dejado en las exploraciones.

TERCER MOMENTO: ACCIÓN SITUACIÓN MOMENTO DE ENSAMBLE DE LAS PARTITURAS.

ESCENAS O PARTITURAS QUE INICIAN UN PROCESO DE PROFUNDIZACIÓN

- 1.Partitura de gestos: profundizar en el movimiento, de dónde parte, qué calidades y qué calidades e intenciones lo atraviesan.
- 2.Partitura del inicio dramático, la premisa mecánica es un cuerpo que no se mantiene en pie y en esa calidad no puede permitir que le muevan de su eje. Los compañeros que le generan impulsos van saliendo de la escena paulatinamente mientras el cuerpo sigue con los impulsos fantasmas.
3. Partitura de la madre y la niña, la premisa mecánica es que la niña posee un cuerpo suelto de tensiones, propio de quien duerme, y en esa necesidad de hallar un lugar para dormir busca en el cuerpo de la madre apoyos que le sirvan de “almohada” se deben ensamblar las 2 partituras creadas dado que son 2 madres y 2 niñas en escena.

4. Partitura del tributo al hombre, se desarrolla pensando en el hombre como una presencia deforme, a quien le dan la espalda constantemente, eventualmente habitará la escena por medio de la iluminación, la premisa mecánica es la investigación de la espalda a nivel muscular, y especialmente escapular, anulando la cabeza y deformando el cuerpo en el movimiento.

5. Partitura del desplazamiento de la masa donde estará un momento puntual de la gordita de las fiebres, la premisa mecánica es apropiarse de las calidades que se generan en el cuerpo cuando se tiene fiebre, o paludismo, y diversas premisas que se generan para este momento que es transversal en la obra.

6. Partitura coreográfica, la premisa es ensamblar los movimientos de cada personaje y hacer un momento coral donde todos están en el desplazamiento en la carretera.

7. Partituras de los solos del personaje, la premisa es reunir en el cuerpo una partitura que dé cuenta del quien soy, donde la voz cobra gran relevancia y cumple una función narrativa, cada uno expresa de qué manera se vincula con la obra o con la situación de desarraigo como actor.

8. Partitura de las aves, momento coreográfico de llegada a la ciudad de Medellín, la premisa es generar una partitura con mucho vuelo donde las piernas se vuelvan alas y cobren un especial protagonismo, es la partitura que resume el carácter de la mujer que se encuentran una vez llegan al puerto; los personajes salen de las sombras como un ave de mal agüero.

9. Partitura de la indiferencia, es propuesta por una de las bailarinas, hay un encuentro entre la niña y la mujer, y un solo por parte de la mujer.

10. Partituras de los nichos y el juego de las niñas, la premisa es traer desde un lugar íntimo que cada uno habite una partitura de esa arquitectura.

ACCIÓN SITUACIÓN MOMENTO DE ENSAMBLE DE LAS PARTITURAS.
--

Primer encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Inicia el momento de estudio minucioso del laboratorio de la partitura de las espaldas. La sesión siempre inicia con un calentamiento preciso para el trabajo del día.

Segundo encuentro

DESARROLLO DE LA SESIÓN

Estudio de la partitura del desplazamiento en conjunto.

Consideraciones éticas

Reparo en considerar éticamente la forma de acercarme a los sujetos portadores de la información sensible: mis abuelos. Las entrevistas ya realizadas se hicieron bajo las condiciones que ellos mismos han exigido, y la información que se ha recogido apunta a una necesidad artística específicamente sonora que está dirigida a un acercamiento poético de un fenómeno social. Previo a la realización de las entrevistas he informado a los sujetos todo el proceso de investigación y el destino de la información recogida. Mediante la presente aclaro que se mantiene el anonimato de los agentes armados implicados en el hecho violento, y se exige que las entrevistas sean información de reserva. Por otro lado, según los

acuerdos de reuso, se concilia en que la información sensible entregada por los sujetos en cuestión no podrá utilizarse, es decir, esta información está destinada únicamente al desarrollo del presente trabajo.

CONCLUSIONES DEL PROCESO DE LABORATORIO

En un primer momento la dificultad ante la que me hallo es encontrar un camino y la forma de generar una improvisación donde ambos lenguajes tanto danza como teatro estén disueltos; necesitaba una vía que funcionara para los bailarines y los actores a la hora de generar una partitura de movimiento natural y opto por pensar en una línea de intenciones que guían la exploración. El movimiento iría llegando dependiendo de las posibilidades de cada cuerpo, ya que si daba una premisa netamente mecánica para los actores no era orgánico el movimiento. Una vez probada esta dinámica no hallaba un orden o un momento de unificación. Esto se hizo posible cuando llegué a una conclusión que permite abordar el movimiento desde las posibilidades de cada cuerpo. Los bailarines apropiados cada uno de un movimiento técnico de la danza pero buscando en ese lenguaje una intención, y cada movimiento como una acción, más que como un encuentro coreográfico, y los actores con la conciencia de hacer del movimiento una acción pero buscando un cuerpo que se irá apropiando de una poética del movimiento (en el presente trabajo abordo la danza contemporánea como eje central). La pregunta era el cómo, y entonces recurrí a la dramaturgia: a continuación comparto el primero de tres caminos importantes que encuentro para unir el gesto cotidiano y el gesto danzado:

Desde la dramaturgia

Una situación dramática está atravesada por una serie de acciones que hilan y tejen la situación, en el momento de analizar la dramaturgia es necesario hallar cómo llevar la acción a una premisa mecánica para el movimiento del cuerpo, por ejemplo: una acción que nace de la dramaturgia es dada por el cansancio de los personajes que caminan y un pie le pide permiso al otro; en esa misma lógica ¿Qué sucede si la premisa es: “ si todo el cuerpo se halla sin tono muscular y una sola parte intenta avanzar, el resto del cuerpo se resiste” desde ahí se genera un movimiento que nace de la dramaturgia.

Desde el estudio de la acción

Si se presta atención a la cadena de movimientos que se activan para realizar una acción, se podrá intervenir en ella; la sola conciencia muscular al hacer una acción propone un movimiento extraño, tal vez llamarlo danza no sea lo apropiado, pero el interés es el movimiento.

Desde la inserción de la acción en el ensamble coreográfico

Dentro de las coreografías se pueden introducir acciones, sin embargo, no siento un vínculo entre una situación teatral y una coreografía, no hay un ensamble entre el movimiento y la acción.

Conclusiones generales

Es necesario pensar cada detalle del cuerpo sobre escena. El gesto simple también es una elaboración social que semióticamente puede generar mil lecturas puesto sobre las tablas. Es importante abrir los caminos que han sido forjados por los maestros de antaño y poner sobre este contexto esas claridades, y la búsqueda de la cercanía con el espectador, que permite suavemente decir: “Querido espectador esto que usted ve, no solo lo ve en esa sala”. Es importante resaltar una conclusión final que he mencionado eventualmente a lo largo de la escritura y es el hecho de que toda dramaturgia posee un entramado de situaciones que se desarrollan con acciones o gestos que son susceptibles de estudiarse o de atravesados por todos estos caminos que están puestos sobre la mesa. Cada dramaturgia es susceptible de ponerse sobre un contexto o territorio, por ende cada texto es una fuente sonora que puede alimentar las acciones danzadas o la danza atravesada por el lenguaje teatral, ese ha sido el gran camino que hemos acogido en el proceso de la puesta en escena.

Bibliografía

Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*.

Australian dance theater (2013, noviembre 27) Australian Dance Theatre | Be Your Self – Highlights

[Archivo video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GaqeVi-DyBM> Barba, E. (2009). *La canoa de papel*. Buenos aires: Catálogos.

Bello, M. (2003). *El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión social*.

Bello, M. N. (2000). *IDENTIDAD, DIGNIDAD Y DESPLAZAMIENTO FORZADO*. Universidad Nacional de Colombia, 15.

Bretón, D. L. (2010). *Cuerpo sensible*. Madrid: Metales pesados.

Cabrera, E. P. (10 de 02 de 2019). *Experiencia Caqueta*. (F. P. Rodríguez, Entrevistador)

Camacho, S. (2015). *Poéticas del desarraigo*. Bogota: Coleccion arte idartes.

Canadá, T. n. (3 de noviembre de 2015). *You tube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5q1rpNNnCUc>

Catino, F. L. (2009). *Arquitectura psicología espacio e individuo*. AUS , 6.

Escudero, M. C. (2006). *El cuerpo como medio y materia en la danza del siglo XX*. II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales.

Galeano, E. (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo xxi.

Irwin, R. L. (2013). *La Práctica de la a/r/tografía*. *Revista educación y pedagogia* vol.25.

Labatte, B. (2006). *Una aclaración necesaria*. *Teatro danza los pensamientos y las prácticas*.

Llaven, G. G. (2014). *El paisaje sonoro y sus elementos*. *Quehacer Científico en Chiapas*.

Murillo, A. R. (20 de 02 de 2019). *Experiencia Caquetá*. (F. P. Rodríguez, Entrevistador)

Naranjo, G. (2001). EL DESPLAZAMIENTO FORZADO EN COLOMBIA. REINVENCIÓN DE LA IDENTIDAD E IMPLICACIONES EN LAS CULTURAS LOCALES Y NACIONAL. Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales.

Pomareta, J. A. (2014). Un proyecto creativo basado en los sonidos de la primera estación de trenes de Cuenca. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe.

Quiroga, A. (2012). El teatro danza de Pina Bausch. In VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 7 al 9 de mayo de 2012 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Rivas, G. L. (2014). Cuerpo. Efectos escenicos y literarios. Pina Baush. Las palmas e gran canaria: Universidad de las Palmas de gran canaria.

Vásquez Rocca, A. (2006). PINA BAUSCH DANZA ABSTRACTA Y PSICODRAMA ANALITICO. ESCANER CULTURAL, 1-11.

Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. Revista transcultural de música.

