Tejiendo Comunidad, Trenzando Memoria: Un Laboratorio Para La Creación Artística

Estudiante: Nelson Camilo Garces Sarmiento

Licenciatura en Artes Escénicas

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de artes

Trabajo de Grado

Asesora: Adriana Orjuela

2021

Bogotá DC

Tabla de Contenido

Introducción 4

Capítulo 1: Los Hilos Que Nos Forman 5

Entender El Objeto: Entre La Utilidad y El Significado. 5

Circo: El Lugar Donde Todo Tiene Un Lugar. 8

Tierra, Territorio e Historia. 10

Experiencia De La Violencia: El Papel De La Memoria 13

Capítulo 2: Del Hilo A Las Fibras 15

Laboratorio Del Imaginario Social 15

Comunidad Experimental 17

Al Calor De La Hoguera: Del Hilo a Las Fibras 18

Desfibrando Historias De La Memoria 19

Primera fibra: Entendiendo la Otredad 19

Segunda Fibra: La Otredad En Mi Memoria 21

Tercera Fibra: El Circo 22

Hilos Al Cuerpo: La Comunidad Construyendo Su Presencia Escénica. 24

Contenidos abordados para la consolidación de herramientas para el trabajo experimental 25

Capítulo 3: Entre El Nudo y La Fibra 39

Herramientas Para El Trabajo Experimental 39

Yo, Mis Raíces, Mi Territorio y Todo Lo Vivo Con Lo Que Convivo En Él. 40

Presencia escénica 45

El Objeto Como Una Extensión De Mi Cuerpo 48

Hilando Entre Nudos 53

Los nudos que nos acercan 53
Entre Nudos: Mis Referentes, Mis Formas De Narrar El Mundo 53
Trenzando Nudos: Encontrando un nudo colectivo: 54
Un Nudo Colectivo: Reconocer Mi Subjetividad En Las Realidades Que Me Rodean 54
Del nudo al tejido: Profundizando en nuestra historia. 55
Creaciones, hallazgos y transformaciones. 57
La Chatarra de Oro: Diario de una Memoria Colectiva 58
Adentrarse En Lo Hilado: Entre El Cuerpo y La Escritura 60
Capítulo 4: El tejido que nos conecta 68
Rizoma Circo: La colcha de retazos que somos 69
Prácticas Artísticas En Los Territorios: Motor De Transformación Personal y Colectiva 76
Educación Propia: La Difícil Autonomía De La Libertad: 77
Puntadas Finales: La Técnica Al Servicio De La Vida y Sus Necesidades Creativas y Expresivas. 79
Trabajos Citados 81

Introducción

Soy estudiante, docente, artista, activista, investigador, artista callejero y persona del común, que en todas las categorías que se le han dado socialmente se siente vulnerado y violentado. Soy hijo de la clase trabajadora del país que hoy lucha en las calles para recordarle al mundo que los derechos no se negocian, se exigen, pues son nuestros. Soy hijo de Armero, de la Sierra, de la Amazonía quemada y de la historia del barrio Santa Inés que fue sepultada. Soy hijo de San Andrés, de Montes de María y de Toribio, de Buenaventura y de todos esos lugares que el olvido estatal ocultó entre la indiferencia, la desigualdad, la corrupción y la pobreza. Soy hijo de esos pueblos que, a través de sus objetos alimentan los recuerdos, manteniendo vivos a sus muertos y sus desaparecidos.

En medio del estallido social que atraviesa el territorio colombiano, quienes habitamos este territorio vivimos diferentes situaciones que ponen ante nuestros ojos la violencia que de manera exacerbada hemos naturalizado como sociedad. Por años pude ver los resultados de esa violencia en los objetos que componían los mausoleos y altares que se mantenían aún en pie relatando la historia detrás de su existencia. Objetos y construcciones que entre el barro se rehúsan a ser sepultados, manteniendo viva parte de nuestra historia colectiva. Por medio de esta experiencia pude visualizar al objeto como algo con la capacidad de significar y rememorar a personas, lugares, sentimientos, emociones y situaciones aún con los límites que le plantea su origen, ligado netamente a lo utilitario.

Por esta razón, me dedique a indagar y experimentar sobre los objetos, que posteriormente se convirtieron en el vehículo que moviliza mis necesidades creativas y expresivas. La vivencia conseguida con estas indagaciones me permitió formular preguntas y divisar necesidades sobre la acción de crear. En este sentido, para dar solución a mis inquietudes construí un espacio de encuentro, exploración, experimentación e indagación que me permitiera compartir una serie de instrumentos y bases para la creación artística desde ejercicios de memoria individual, colectiva y del territorio que se habita. Para la construcción de este espacio utilicé la metodología creada por Mapa Teatro, que recibe el nombre de *Laboratorio del Imaginario Social*. Por medio de esta, busque dar voz a las comunidades que habitan los territorios propiciando la construcción de una polifonía que recoja y exprese los sentires, necesidades, historias, formas de ver, habitar y sobrevivir en el territorio de cada uno de los participantes.

Vincular esta metodología con lo consolidado a través de mi experiencia fue la base para empezar esta investigación, que nace desde un interés personal y se dirige hacia el objeto de estudio comprendiendo su carácter polisémico. En este sentido este proyecto se divide en cuatro capítulos. El primero, es un recorrido por los lugares que fundamentan la investigación donde nace el laboratorio. El segundo narra el cómo se llega a las personas que conforman la comunidad en la que se desarrolla el proceso. El tercero es la ejecución del laboratorio, los encuentros, las experiencias y lo consolidado para el mismo, a partir de todo lo realizado con los participantes del proceso. El cuarto es la unión de lo construido a través del camino con su respectivo análisis, palabras de los protagonistas, hallazgos, creaciones y transformaciones que develan un proceso creativo, investigativo y experimental, realizado con artistas circenses del sur de la ciudad que cuestionaron y analizaron su labor profesional desde los lenguajes e investigaciones propias del teatro.

Capítulo 1: Los Hilos Que Nos Forman

Entender El Objeto: Entre La Utilidad y El Significado.

La tragedia natural más relevante hasta el momento en la historia de Colombia es la de Armero. Esta aconteció el 13 de noviembre de 1985, la erupción del Nevado del Ruiz sepultó la vida de más de 23.000 de los aproximadamente 29.000 habitantes que vivían en este municipio.

> *El día de la tragedia e incluso días anteriores hubo numerosas señales anticipatorias de la tragedia: una persistente lluvia de cenizas, geólogos y otros expertos habían advertido a las autoridades y a los medios de comunicación sobre el peligro inminente durante las semanas y días previos a la erupción del volcán.*

Sin embargo, aún con el conocimiento de esta información, las altas esferas del poder colombiano se limitaron a difundir en la población que no había peligro, haciendo un constante llamado a la calma. Este desastre es atribuido a una posible negligencia por parte del gobierno del presidente Belisario Betancourt en especial al ministro de minas de la época, Iván Duque Escobar padre del actual presidente de Colombia Iván Duque Márquez.

Ahora bien, para el año 2013, doce meses después de terminar mi proceso de básica secundaria, visite lo que quedo del pueblo después de la tragedia. Recorrí a pie desde la entrada hasta el santuario donde se le hace honor a Omaira, la niña que murió después de estar aproximadamente 60 horas atrapada en el barro del que no pudo ser liberada, a pesar del arduo trabajo por parte de los bomberos y rescatistas para intentar salvarla. En el santuario y en general todo a su alrededor se llena de colores, fotografías, velas, entre otros objetos, con los que se ofrenda o recuerda no solo a Omaira, sino a todas esas personas e historias que hacían parte de la realidad de este municipio antes, durante y después de esta tragedia. Las

imágenes de Omaira y sus últimos momentos de vida permanecen en la memoria de las personas que habitamos el territorio colombiano.

Muy cerca de este lugar, observe algunos mausoleos, donde se recordaba a quienes el barro sepultó para siempre. Un pequeño juguete de plástico, un trocito de madera con algunas letras, retazos de tela, manillas, colores, relojes de mano entre otros objetos, acompañaban los nombres y epitafios. Respecto a esto, el guía que nos acompañaba decía que muchos de esos objetos eran lo único que se había podido recuperar de las personas y familias que se nombraban en las lápidas que componían el mausoleo. Observe los mausoleos, altares y el santuario de Omaira por mucho tiempo, detallando cada minúsculo objeto que en sí mismo guardaba, representaba o por lo menos movilizaba el recuerdo de algún ser que murió víctima de la negligencia del estado. No podía creer que objetos maltratados, despedazados y tan carentes de trascendencia o significado para mí, pudieran llegar a ser tan importantes para guardar el recuerdo de un ser y su historia.

Paso mucho tiempo y esos pequeños objetos no salían de mi mente, su recuerdo me invitaba a detallar asiduamente los objetos que veía en cada casa que visitaba, persona que conocía, relato que me compartían, buscando encontrar cómo los objetos llegan a tener la capacidad para contener memorias, sentimientos y significados. Por esos años estudiaba ingeniería y empezaba a explorar los lenguajes escénicos y circenses para aproximarme a esta área del conocimiento. Sin embargo, ese acercamiento logro desplazar la ingeniería a un segundo plano. En ese momento, decidí invertir horas y horas de mi tiempo a la exploración de los objetos de malabarismo y su relación con mi cuerpo, mientras terminaba la carrera buscando evitar dejar a medias el proceso. Estos objetos de malabarismo llegaron a tener importancia para mí y se convirtieron en la forma en la que las personas me recordaban asociando una imagen de mí. El color de los juguetes, la forma en que los cargaba y jugaba, cada detalle impreso en ellos se convertía en un reflejo de mí que era proyectado a otros.

En ese punto, después de más de cinco años participando, creando, coordinando y liderando diversos procesos y espacios de creación escénica y circense como artista, gestor, investigador y profesor; mi interés por los objetos se desbordó pues en ellos encontré la capacidad para eternizar a un ser, una idea, un pensamiento, una forma de habitar y sobrevivir a la existencia. El objeto se transformó para mí en una herramienta para luchar contra el olvido, ya que este puede estar presente en un lugar o momento para expresar pensamientos e incluso representar personas que ya no están acompañando nuestra realidad.

Todo ese interés me llevó a querer entender como un objeto “que se trata de la materia finita, estandarizada, formada y normalizada, es decir, sometida a normas de fabricación y calidad” (Barthes, 1990, pág. 2), puede tener la posibilidad y/o capacidad de significar, teniendo presente que "significar" y "comunicar” no son lo mismo. Por un lado, “el significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos*”* (Barthes, 1990, pág. 1). Es decir, esencialmente sistemas de

diferencias, oposiciones y contrastes definidos a través de dos coordenadas fundamentales la simbólica y la de clasificación: la primera se refiere a una definición metafórica implícita, ya que todo objeto tiene al menos un significado *y* "la segunda coordenada hace referencia a la clasificación que toda sociedad le impone a los objetos de uso cotidiano para su consumo y comercialización" (Sáenz Yagüe, 2015, pág. 9).

Por esta razón, investigué la definición y entendimiento del objeto desde diferentes puntos de vista en busca de consolidar una definición propia a través de la cual comprenderlo. En primer lugar, lo aborde desde Hegel concibiendo al objeto junto al sujeto como parte de un todo que los incluye, no son ajenos uno del otro, por el contrario, se necesitan en un proceso dialéctico para generar una "*totalidad real*"[1] (Sáenz, 2015, pág. 8). Posteriormente, pase por Kant, donde el objeto no se muestra tal como es, pues "está sometido a la subjetividad del sujeto que incluye los sentidos y la razón" (Sáenz Yagüe, 2015, pág. 8). Por lo tanto, el conocimiento o lo cognitivo en el sujeto da forma y define lo que tiene delante de sí. Por último, aborde a Baudrillard, que propone el análisis del objeto desde su función encontrando una relación inversa: ser utilizado o ser poseído entendiendo que,

> el objeto está en "el límite": si es utilizado, adquiere un estatus social, como la máquina; si es poseído en su forma pura, "desprovisto de función", su estatuto pertenece al campo subjetivo, pues cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto (Bacal, 2014, pág.179).

En las definiciones dadas para el concepto de objeto desde diferentes perspectivas filosóficas, afiancé las nociones construidas desde los diferentes procesos y experiencias personales. Vivencias en las cuales encontré que los objetos dependen del sujeto para toda clasificación o concepción social. Es el sujeto su conocimiento y subjetividad los que influyen de determinada manera sobre el objeto en su realidad. Lo que permite la construcción de la semántica del objeto a partir del accionar sobre este, sacándolo de su función netamente utilitaria, sin desconocer que su creación parte de este servicio, de ser útil en relación a la anatomía humana para la realización de determinadas tareas, actividades o el cumplimiento de algún objetivo.

Estas concepciones que he consolidado para entender el objeto van en contra vía a lo propuesto por el teatro simbolista que "sustraerá a los objetos escénicos de la representatividad y les prestará una significación trascendente al imponerles la categoría de una realidad otra*"* (Bacal, 2014, pág.177). Sin embargo, mi interés hacia los objetos nace precisamente de su condición polisémica y versátil, en la que encontré su "facultad de cobrar

[1] "Dentro del sistema Hegeliano el sujeto es un momento de la totalidad real, sujeto y objeto no se bastan a sí mismos para existir y tener sentido, hacen parte de una dialéctica que los incluye en una totalidad real y universal." (Sáenz Yagüe, 2015)

vida en el escenario y ser susceptibles a ser re significados para la escena" (Sáenz, 2015, pág.12).

En este sentido, el objeto existe, hace parte de nuestra realidad y en relación al cuerpo es algo que va más allá del material, color, forma y demás características físicas que le componen. Por lo tanto, el objeto se extiende más allá del sentido utilitario y estético con el que fue creado, pues en su relación con el humano el objeto se convierte en un contenedor y sus contenidos son todos los signos que a él puedan atribuírsele. De allí, su carácter polisémico y su dependencia al contexto en que se encuentre o a la subjetividad de quien lo emplee. "Barthes lo resume acertadamente en la frase "siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto" (Pérez, 2018, pág.14).

Circo: El Lugar Donde Todo Tiene Un Lugar.

El circo es el centro del espectáculo, el lugar de lo increíble, extraño y poco habitual, un ejemplo de esto eran los shows freak; un espectáculo que, para la época, el público solo podría ver dentro de una carpa de circo. Sin embargo, este escenario fue desplazado con la llegada de la televisión y la industria, por lo tanto, el circo en sus diferentes expresiones buscaba salir del eclipse al que se le había sometido a través del tiempo. En este sentido, alrededor del siglo X la transformación de los mercados en ferias dio "un impulso nuevo a la expresión circense, ya que los artistas tenían la seguridad de tener un público, (o) una audiencia que calificaríamos hoy de cautivo(a) y ganancias más regulares" (Bailly, 2009, pág. 14).

En estos nuevos escenarios el artista circense, el saltimbanqui, los magos, malabaristas y contorsionistas recurrían a la comicidad clásica del circo mediante la imaginación y la farsa. Además, utilizaban la proeza técnica para atraer al pueblo, a los habitantes de los castillos, a todo siervo y señor que pasara por su camino a observar sus actuaciones. En suma, el artista de circo en la continua itinerantica de su existir, atravesaba dificultades en los nuevos escenarios puesto que diferentes políticas y construcciones sociales afectaban la labor circense. Un ejemplo de esto ocurrió cuando el príncipe Luis XIV rey de los franceses entre 1789 y 1792, co príncipe de Andorra entre 1774 y 1793 y rey de Francia y de Navarra entre 1774 y 1789, prohibió a los bailarines de cuerda y otros titiriteros de ejercer sus profesiones en la vía pública, ya que,

> durante la segunda mitad del siglo XVIII, Elizabeth de Inglaterra acusó de herejía a saltimbanquis y otros bufones y los obligó a exiliarse", además en el continente europeo se ven confrontados a otras dificultades, ya que los poderes públicos de la época *"limitaron o suprimieron las ferias sospechosas de ser lugares de agitación*. (Bailly, 2009, pág. 14).

Podríamos comprender la historia de Oro del circo clásico entre finales del siglo XVIII y la mitad del siglo XX, entrando así en el contexto del capitalismo industrial y las "sociedades disciplinadas" en las que el cuerpo se ve enfrentado a su inclusión dentro de las necesidades de la economía industrial donde se utilizó y explotó, dotándolo de un valor mercantil.

Ahora bien, en el circo se presentan las capacidades del cuerpo, además de la potencia de este cuando es sometido a la disciplina. Sin embargo, la imagen del cuerpo del artista de circo es más ambigua, pues,

> es más que el icono de un ideal de sumisión a la conminación disciplinaria. Representa todo lo que se escapa de él y que resiste a la subordinación, ya que la disciplina apunta aquí a la producción de un gesto o de una figura artística autónoma (Bailly, 2009, pág. 15).

Sin importar los diferentes obstáculos que el circo encontró a través del camino, siempre construyó soluciones que le dieron un lugar en la historia universal. Poco a poco salió de la carpa y empezó a habitar las diferentes países, ciudades, calles y carreteras del mundo con su habitual itinerancia. El circo se transformó en un arte oculto que se transmitió entre las carpas, las familias circenses, y sus distintas generaciones, a un arte social meramente popular que demanda un ser "atento, riguroso, disciplinado y consciente bajo unos principios de autonomía, respeto, resolución de problemas, encuentro, negociación, capacidad de creación y desarrollo de capacidades sociales y psicofísicas" (Teatros, 2016, págs. 83-84).

En el caso puntual de Colombia esta transformación se evidencia desde las definiciones mismas de Circo que narran los protagonistas de su historia y desarrollo en el territorio. Uno de ellos Guillermo Alfonso Forero Neira, más conocido como el "tío memo" descendiente de una estirpe de más de cinco generaciones de artistas colombianos dedicados al arte del circo y el payaso. Forero a través de su texto *"Memo-ría de un viejo payaso"* (Teatros, 2016) recopila ciento trece años de historia del circo colombiano del que empezó a ser participe cuando tenía cinco años.

En ese escrito el "tío memo" define al circo como algo inherente a la carpa y ese mundo mágico, ondeante y multicolor que conforme ha avanzado el tiempo ha adquirido avances propios en materia de luminotecnia, sonidos computarizados, estructuras móviles con sistemas hidráulicos y automáticos, entre otras posibilidades. Por otra parte, plantea el concepto de las Artes circenses que recogen los pilares fundamentales del circo (malabares, contorsiones, acrobacias, magos y payasos) pero dejan de lado su origen, la carpa de circo. Estas artes circenses se ejecutan en las calles, parques y espacios no convencionales abandonando los repertorios, números y posibilidades que nacen con los aparatos y

mecánicas propios de la carpa, algo que desde la perspectiva del "tío memo" desconoce la tradición y la esencia del circo colombiano.

Sin embargo, aún cuando desconocen esa esencia, las artes circenses desde mi perspectiva y experiencia personal han sido las que ponen al circo no solo al servicio de la escena, sino de las diferentes necesidades sociales que demandan los contextos. El circo y sus principios de unión, respeto y trabajo colectivo ha planteado nuevas formas de relacionamiento entre las personas, desvinculando el término familia de lo netamente consanguíneo.

Bajo esta perspectiva, es importante para mí mencionar que conocí el circo precisamente en un espacio de encuentro y educación popular donde el objetivo no era generar procesos formativos guiados a la construcción de artistas de circo virtuosos. En contraste, estaban enfocados en entender el cuidado del cuerpo, del otro y del espacio, a través del entrenamiento colectivo de las diferentes técnicas circenses. Durante esta experiencia el circo se convirtió para mí en esa constelación de artes que sobre la pista sorprende, trae lo increíble ante los ojos del espectador y que sobre el asfalto o el barro de los barrios transforma las maneras de habitar los espacios, posibilitando reconocer la importancia de la otredad en el contexto.

Desde lo entendido en los relatos del "tío memo" y mi experiencia personal como artista escénico y circense, me es posible asegurar que sea cual sea la línea en la que se trabaje, "circo tradicional" o "artes circenses", la realidad es que somos circo y nuestra labor profesional plantea seguir indagando sobre todo lo extra cotidiano que el cuerpo puede llegar a realizar en sí mismo, en relación a lo colectivo, al espacio, al objeto y a todo lo que está en función de la escena. Es importante reconocer que el circo no solo cuenta los relatos de lo extraordinario, de lo poco habitual, sino que, también narra inconformidades, experiencias, formas de ver y habitar el mundo, manteniendo la narrativa sobre lo increíble y mágico de lo cual la palabra circo no se puede desligar.

Sin embargo, entender lo anterior implica comprender la necesidad que tienen los artistas de circo contextualmente en el territorio colombiano, de construir procesos de formación profesional que logren *"*rescatar y proyectar al circo y las artes circenses de ese marginado espacio al que lo reducen el rebusque y la lucha por la supervivencia*"* (Teatros, 2016, pág. 41).

Tierra, Territorio e Historia.

Las "Memo-rías" de Guillermo Alfonso Neira no solo comparten los relatos, experiencias y recuerdos que construyen la historia del circo en Colombia, sino que también permite reflexionar sobre el circo desde las problemáticas que se han desarrollado en Colombia por

las políticas que el estado ha generado en relación a los derechos y deberes sobre la tierra. En este documento, el "Tío Memo" esboza como el acelerado desarrollo de las ciudades ha generado una crisis en las funciones de circo, ya que el estado en sus planes de ordenamiento territorial nunca contempló espacios para los espectáculos ambulantes, situación a la que se le suma la llegada de la televisión, del cine, los videos, el internet, además del arribo de multinacionales de circo, danza, teatro entre otros lenguajes artísticos al país. Todo lo anterior, condenó a una decadencia de la tradición a tal punto de naturalizar la presentación de actos tradicionales del circo en esquinas, semáforos, piñatas, fiestas infantiles o para promocionar "mercancías en las puertas del gran comercio" (Teatros, 2016, pág. 41).

Pero lo planteado anteriormente, no es un caso aislado en el cual solo la labor profesional del circo se ha visto afectada. Por el contrario, es una de las problemáticas centrales que fundamenta, sostiene y justifica la violencia que vive el país. Pero antes de entrar a hablar sobre el desarrollo histórico del país y el papel que han jugado la tierra y el territorio en ese proceso, iniciaré por definir o tener una claridad sobre estos conceptos. En primer lugar, entiendo la tierra en contra vía a lo propuesto por el sistema capitalista que carcome Latinoamérica y al planeta en general. En contraste, comprenderé el concepto como algo que "no puede entenderse solo como un espacio explotable sin final"; pues precisamente por su finitud "debe tomarse únicamente lo que es necesario para vivir en unos márgenes éticos y de bienestar aceptables para las grandes mayorías" (González, 2017). Por lo tanto, la tierra y su definición son algo que se liga puramente al aprovechamiento del espacio físico geográfico.

Por otro lado, el territorio es un concepto que desborda la concepción que contempla meramente la capa superficial de la tierra, "esa que tradicionalmente se ha usado en los sistemas de producción campesina" (González, 2017). Pues se entiende como un espacio que además de la tierra, engloba las profundidades de la misma, las aguas, montañas, bosques y el espacio aéreo que lo componen. Por lo tanto, el territorio no se define solamente con lo que este es, sino con la tenencia del mismo. En este sentido, la potestad sobre la tenencia del territorio, es el elemento que entra en choque con el sistema dominante que se encuentra radicalmente en un proceso continuo de explotación y agotamiento. Por medio de un proceso histórico en el que "el modelo occidental ha abogado por la propiedad privada, individual y masculina". Algo totalmente contrario a la tenencia de la tierra en los modelos indígenas que en "muchas ocasiones es colectiva, comunitaria y no masculinizante" (González, 2017). Esta visualización del territorio como un equilibrio entre todas sus partes es un elemento esencial que el modelo de desarrollo hegemónico nunca ha respetado, incluso hoy en el campo y en las ciudades se está avanzando a pesar de la inconformidad de los pueblos, con los procesos de extractivismo salvaje de mineras, hidrocarburíferas, hidroeléctricas o forestales, una situación que está cargada de injusticia política y social.

Ahora bien, hablando puntualmente de Colombia, este sistema dominante tiene el objetivo principal de acumulación y concentración de tierras que se quedan en minorías que acaparan las riquezas en detrimento de las grandes mayorías. Esta apropiación, uso y tenencia de la tierra ha sido según el Centro de Memoria Histórica del país los "motores del origen y la perduración del conflicto armado" (Colombia, 2013, pág. 21). Sin embargo, en Colombia existe una falta de reconocimiento del conflicto, ya que no es contemplado por quienes viven lejos de los campos donde suceden las acciones de los grupos armados legales e ilegales. En consecuencia, ignoramos que las decisiones de las que somos participes y que se toman en torno al cese al fuego, a los acuerdos de paz, a las condiciones de cultivo y de trabajo de la tierra, entre otras tantas pueden ser la diferencia para miles de campesinas y campesinos colombianos "entre quedarse o huir entre vivir o morir" (Colombia, 2013, pág. 22)

Por esta razón, es importante comprender la violencia desde la perspectiva de la tierra y los territorios, pues revela otro rasgo predominante y característico en la historia del país: "la guerra se ha librado mayoritariamente en el campo colombiano, en los caseríos, veredas y municipios, lejanos y apartados del país central o de las grandes ciudades" (Colombia, 2013, pág. 22). Bajo esta perspectiva, nos acostumbramos como sociedad a ignorar esas necesidades, sentires y experiencias que atraviesan al otro. Así como la ciudad es ajena a todo lo que sucede en el campo, en nuestra vida cotidiana también invisibilizamos y desaparecemos de nuestra conciencia todo eso que sucede con las poblaciones más vulneradas con las que convivimos a diario.

Ampliando el panorama sobre los conceptos de tierra y territorio en el desarrollo histórico colombiano, pude observar que las problemáticas enunciadas por el "Tío memo" son transversales a todo lo que tiene que ver con la tierra y el territorio pues en los planes de ordenamiento territorial no otorgan relevancia a los intereses y necesidades de las comunidades y sus contextos. Por el contrario, se priorizan a empresarios, extranjeros, mineras, traficantes, partidos políticos y sus miembros. En lo personal y de acuerdo a lo anterior, considero que estamos ante un momento histórico que nos llama a todas y todos al encuentro, a reconocer la importancia del otro en nuestra cotidianidad. Es un momento de profundo análisis y cuestionamiento que debe permitirnos, identificarnos, entender y hacer parte de nuestra realidad todas esas necesidades, deseos y demás formas de ver la vida que estamos tan habituados a ignorar, a desaparecer de nuestra mente, de nuestra vista y de la realidad conjunta que día a día construimos.

En suma, este momento histórico nos permite no solo reconocer que Colombia tiene una larga historia de violencia, sino también divisar las acciones de resistencia que se construyen en el territorio, las cuales se manifiestan en la creciente movilización por la memoria que se plantea "una confrontación de memorias y reclamos públicos de justicia y reparación". Este afianzamiento de la memoria no como una experiencia del posconflicto, sino como lugar de enunciación, de denuncia y de afirmación de diferencia, no es más que "una respuesta

militante a la cotidianidad de la guerra y al silencio que se quiso imponer sobre muchas víctimas". Lo que plantea la memoria como una expresión de rebeldía que se ha convertido en un instrumento para asumir o afrontar la impunidad, la violencia y todo lo derivado de ellas.

Pero, ¿Por qué la importancia de hacernos parte de este ejercicio de memoria?, ¿Porque la importancia de la concientización nacional e internacional de lo que sucede en nuestro territorio?, ¿A quiénes concierne todas las monstruosidades que componen la guerra y las que derivan de ella? Diría yo que a todos pues desde una "visión kantiana, el daño que se hace a una víctima es un daño que se le inflige a toda la humanidad". Es por esto, que el mal vivido durante nuestra historia "debe inscribirse en la memoria colectiva, pero para dar una nueva oportunidad al porvenir" (Colombia, 2013, pág. 13).

Experiencia De La Violencia: El Papel De La Memoria

En 1996 año en que nací, el Maestro Darío Betancourt publicó para la revista FOLIOS de la Universidad Pedagógica Nacional el artículo "*Violencia, educación y derechos humanos".* En este documento el autor definió la violencia como un fenómeno histórico y social que acompaña al hombre "desde la más remota antigüedad, cuando la división del trabajo y los remanentes del producido social, dieron pie a una apropiación desigual del mismo" (Betancourt, 1996). Posteriormente, Betancourt situó esta definición de violencia en un panorama mundial que se plantea desalentador, ya que estamos frente a un fenómeno transversal a toda la estructura social. Cuando el maestro entró a comparar toda esta información, con el panorama de esa época en nuestro territorio, nos plantea que,

> En Colombia históricamente no encontramos la categoría de ciudadano, y lo que muchos interpretan como debilidad del estado es, en últimas, la expresión de una sociedad civil débil y sin organización que, al carecer de ciudadanos plenos, solo identifica a una serie de habitantes dispersos, reconocidos y representados en su heterogeneidad como elementos naturales, una sociedad civil en que no encontramos elementos de cohesión sino de exclusión, que siempre ha tendido a resolverse mediante la sujeción o la destrucción del otro. Sobre esta base se ha construido la llamada democracia colombiana, más tradicional que moderna, con múltiples formas de dominación privada de lo social y lo público (Betancourt, 1996)

Después de 24 años de la publicación del Maestro Darío Betancourt y 21 años de su asesinato, el 13 de octubre del año 2020 la Organización de los Estados Americanos (OEA), expresó en la página web de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos una profunda

preocupación por el aumento de los índices de violencia presentando cifras en las que, de acuerdo,

> con la Oficina de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH) en Colombia, hasta el 25 de septiembre se habían documentado 42 masacres en el país durante el año 2020, y otros 13 hechos se encuentran en estudio. Durante el año 2019, la ACNUDH registró un total de 36 masacres en Colombia, donde murieron 133 personas. Por otra parte, la sociedad civil ha registrado 64 masacres en lo que va del año 2020 en el país (CIDH, 2020)

En suma, a esto la Comisión Interamericana de Derechos Humanos afirmó que,

> observa una concentración territorial de estas graves violaciones de los derechos humanos en áreas caracterizadas por una limitada presencia del Estado colombiano y con actuación de grupos armados ilícitos en competencia por el dominio y control de las distintas economías ilegales (narcotráfico, minería ilegal, entre otras) (CIDH, 2020).

Hoy después de 25 años de la publicación del maestro Betancourt, sus palabras se mantienen vigentes en medio del estallido social en el que se encuentra el país donde se sigue desapareciendo, asesinando, violando, mutilando y reprimiendo en todos sentidos a la población civil, que se manifiesta en contra del violento modelo impuesto por el gobierno. Por lo tanto, puedo afirmar que, en esta democracia colombiana, la violencia, la barbarie y la masacre son inherentes al desarrollo histórico, cultural, social, político y económico del país. Esto ha desembocado en una serie de comportamientos como sociedad, que desconocen y restan valor a la importancia y trascendencia que tienen los seres y el entorno que nos rodean, para el desarrollo en general de la existencia.

Esta violencia existe, es real y nos impone como sociedad, la tarea de consolidar mecanismos sociales que garanticen dignas condiciones de vida, para que los hechos violentos por fin se desnaturalicen de la vida cotidiana. Teniendo la claridad, de que sin importar las acciones que hagamos como sociedad, la violencia seguirá siendo parte de nuestra realidad, es necesario fomentar procesos educativos para la armonía, la otredad y la empatía respetando la diferencia. Como persona, artista y docente que habita este territorio, asumo esta tarea mediante el fomento de procesos bajo los principios anteriormente nombrados. Por medio de estos procesos se plantea la realización de investigaciones que aporten a la construcción de metodologías y posibles rutas desde los lenguajes escénicos y circenses para una educación que contemple en sus procesos ejercicios de memoria, de reconocimiento de los saberes, momentos, historias, aprendizajes, horrores y demás sucesos que componen el existir de quienes han habitado el territorio, generación tras generación. Buscando aportar con esto a la desnaturalización de la violencia que se encuentra tan arraigada en nuestras comunidades y que nos hace ajenos a todo lo que sucede con los que nos rodean.

Es todo lo anterior, la base que sustenta la presente investigación que se propuso construir colectivamente un laboratorio de creación y la ejecución paralela del mismo, como material resultado con el que se consolidaron técnicas, experiencias y exploraciones que movilizaron la creación desde un ejercicio de memoria personal, del otro y del territorio habitado.

Capítulo 2: Del Hilo A Las Fibras

Laboratorio Del Imaginario Social

Teniendo claridad de los hilos o situaciones específicas que componen nuestro contexto y que serán la base para el proceso investigativo. Es necesario ir ahora a las fibras que son las personas y sus modos de habitar este tejido del cual somos parte.

En este ejercicio investigativo me propuse construir un laboratorio como metodología para la creación artística que me permitiera encontrar una conexión entre la educación formal y la no formal, comprendiendo que un laboratorio posibilita un,

> diálogo de saberes, en el cual la educación formal no es el único lugar de producción de conocimientos y de construcción de sentido de realidad, pues en los espacios de educación no formal se desarrollan otros saberes y lugares de producción de conocimiento; por tanto, allí es factible que surja y acontezca lo diverso y lo diferente. (Beltrán Barrios, 2019, pág. 29).

Este diálogo fue esencial para mi investigación pues compartí, una serie de herramientas del arte escénico con una población de artistas circenses, quienes en Colombia tienen una reducida posibilidad de educación formal en su labor profesional específica con el objetivo de que problematizaran sus aptitudes circenses y su profesión dentro del país.

Existen muchas propuestas de laboratorio para la creación, lo cual plantea la necesidad de escoger una específica para implementar. Con base a mi experiencia personal decidí trabajar con una metodología conocida como “Laboratorio del imaginario social”. Una metodología creada por Mapa teatro que se caracteriza como por ser un laboratorio de artistas y no artistas dedicado a las creaciones transdisciplinares con el apoyo de las comunidades que habitan los territorios. Las comunidades son denominadas dentro del proceso de ejecución como experimentales. Este actor social aporta, construye y es parte fundamental de los procesos artísticos que tienen como propósito, generar incidencia en los diferentes territorios donde se desarrollan, focalizando su trabajo fundamentalmente en la ciudad de Bogotá.

La propuesta de laboratorio del imaginario social, la conocí gracias a una investigación que realicé en el año 2018, en la que buscaba consolidar una dramaturgia ficcional que recogiera sucesos ocurridos en las masacres de Apartado, el Aro y el Salado. Esta indagación en torno a la memoria de estas masacres me llevó a encontrar *"Testigo De Las Ruinas"*, una creación de Mapa Teatro que buscó rescatar la memoria histórica contenida en los habitantes del barrio Santa Inés, más conocido como "El cartucho", que fue sepultado para construir en su lugar un gran parque con el que la alcaldía local pretendió posicionarse positivamente frente a la opinión pública, cuando en realidad con este gran "hueco cubierto de verde" se puso "fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de modos de hacer, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia" (Abderhalden Cortés, 2006, pág. 2).

El proyecto "Testigo de las Ruinas" es solo uno de los proyectos con los que Mapa teatro ha logrado darle voz y espacio en la memoria colectiva a las subjetividades que conjuntamente construyen la polifonía de las necesidades, virtudes, problemas, aciertos y demás formas de construir, afrontar y repensarse la realidad y el contexto. Es por todo esto, que la idea de "laboratorio del imaginario social" la considero idónea para el proceso de creación con artistas de circo; pues se plantea como un espacio que se construye con una comunidad experimental, generando lugares de encuentro, donde diferentes vidas sociales se relacionan, se cuestionan y se reconocen llegando conjuntamente a la,

> "conjugación de una serie de actividades entre personas en que acontece una experiencia significativa y que dan forma a diversos materiales que luego componen los proyectos artísticos. O sea, un trabajo de largo plazo con los actuantes naturales para la construcción de sus presencias escénicas" (…).

Esta experimentación es un proceso de indagación en torno a ¿cómo los diferentes miembros de la comunidad, encuentran a través de los lenguajes artísticos, un medio con el cual develar esas formas de entender, habitar y sobrevivir a su realidad? Puntualmente en el circo esta metodología no limita su habitual uso desbordante de lenguajes ya que mediante esta forma de creación artística se

> "ha construido una teatralidad que no entra en disputa con las artes visuales, los procesos editoriales, la danza, la arquitectura, la escultura, la literatura, entre otras formas de creación. Cada proceso de creación, cada detonante, sea por invitación o necesidad de los artistas, pone en juego una serie de saberes e imágenes (textuales, visuales, sonoros, hápticos) que se van articulando en dinámicas de trabajo que desembocan en diversos formatos. Un libro, una instalación, una película, un registro sonoro, un acontecimiento escénico (en el teatro, la calle, una casa, un restaurante mientras los espectadores cenan, etc.), una página web, entre

múltiples posibilidades, son escenarios de teatralidad" *(Guiérrez Castañeda, 2015, pág. 1).*

Lo anterior, permite comprender la creación desde una perspectiva amplia y diversa que en el camino recoge los detonantes del proceso para luego darles un lugar en lo que se pretende comunicar al espectador. Todo esto es perceptible en la diversidad y amplitud del recorrido artístico e investigativo que ha generado Mapa Teatro a partir de la metodología de laboratorio del imaginario social, logrando develar con este proceso un espacio en el que las diferentes disciplinas y prácticas artísticas se convierten en el medio para la construir una forma de resistir al olvido.

Comunidad Experimental

Construir un laboratorio del imaginario social como enuncie anteriormente, pasa por la necesidad de conformar una comunidad experimental, que dado su trabajo colectivo genere una serie de experiencias significativas, utilizando diversos materiales para detonar la creación o proyecto artístico. En la búsqueda de una comunidad experimental que me permitiera indagar sobre la forma de entender un laboratorio del imaginario social como metodología para la creación, me encontré a finales del año 2019 con las compañías: Circosmico, Circo Sombra, Wayak Circo y Dúo Jazzy (del cual soy integrante). Estas compañías llevan un trabajo de formación, experimentación, creación, circulación y una asidua labor social y popular desde las artes circenses durante aproximadamente 8 años.

En un encuentro entre las diversas compañías, surgió la necesidad de conformar una red de trabajo colectivo que nos permitiera solidificar un trabajo técnico, creativo e investigativo que posibilite el desarrollo profesional de los integrantes, así como su sostenibilidad. En este proceso de consolidación de la red fuimos ganadores en el año 2020 de la beca "*Podemos ser*" de la fundación para la reconciliación y la paz. Este estímulo nos permitió participar en las escuelas de perdón y reconciliación denominadas ESPERE, un proceso de sensibilización y aprendizaje dividido en dos ciclos, donde se abordaron temáticas que para la fundación son claves en el proceso de construcción de paz y reconciliación en el territorio. El primer ciclo abarcó los temas de fractura del pacto social, violencia, economía política del odio y restauración, mientras que el segundo ciclo desarrolló los temas de ruptura cuerpo-mente, hermenéutica de las emociones, comunicación afectiva y ética del cuidado.

Todo el proceso de experimentación durante la beca y antes de esta me permitió enfocarme en una creación artística que colectivamente se decidió que se llevaría a cabo bajo mi dirección, mediante la metodología de laboratorio del imaginario social. Es decir, que en este punto ya la investigación contaba con una comunidad experimental con la cual empezar a desarrollar el proceso que se tenía planteado para la consolidación del laboratorio.

Al Calor De La Hoguera: Del Hilo a Las Fibras

No existe una receta o un paso a paso para realizar un laboratorio del imaginario social, pues esta es una metodología que debe ser desarrollada de acuerdo al contexto de la comunidad experimental. Por lo tanto, para realizar el proceso con la comunidad fue necesario que hiciera parte de sus dinámicas, adentrándome en su cotidianidad para entender sus formas de narrar, comprender, habitar y sobrevivir su realidad, priorizando encontrar las formas de ser parte sin transformar la real esencia de lo que esas voces pretenden transmitir.

Para lograr esto, incluí dentro de la metodología de trabajo un formato de encuentro que deriva de la experiencia de trabajo colectivo de la agrupación Trenzarte Circo-Teatro[2] a la que pertenezco actualmente. En este grupo, el término de la Hoguera se consolidó a partir de una experiencia con el docente Jhon Fredy Palomino, en la que compartió un escrito que afirmaba que la primera vez que una persona se reunió en torno a algo fue con el descubrimiento del fuego. En este suceso el ser humano por primera vez formo un círculo con sus semejantes, sintiendo el calor no solo del fuego sino del encuentro con el otro. Desde ese intercambio de saberes con el docente Palomino, como agrupación hemos legitimado el término "hoguera" en el marco de procesos formativos, talleres, laboratorios, proyectos, festivales, círculos de la palabra e incluso de nuestra cotidianidad, como un espacio que convoca al encuentro. Con el objetivo claro de generar procesos que posibiliten a la comunidad en general permitirse el relacionarse con el otro y con el espacio. Todo esto bajo la premisa de construir colectivamente una sociedad en torno al círculo, donde nadie se sitúe delante o detrás de otra persona, siempre pueda observar al otro, estar para el otro y para el espacio.

Los encuentros en este formato, los proyecté para que el grupo desde los principios de otredad, empezará a conocer un poco más los caminos transitados, los deseos, los sentires, las metas, los sin sabores, las inconformidades y todo lo que compone a esas subjetividades que se entretejen en la red.

[2] Agrupación de la que he sido parte desde hace 8 años y en la cual soy actualmente director. Como agrupación siempre hemos creído en la necesidad de construcción a través de la hoguera, entendiendo hoguera como cualquier situación o "excusa" que propicia el encuentro, la discusión y la formación de comunidad (en torno a cualquier problemática o necesidad presente).

Desfibrando Historias De La Memoria

> *"Los relatos de la comunidad eran para nosotros una parte sustancial de la arquitectura de la memoria del barrio. Una forma de resistencia ante el olvido, una posible huella entre las ruinas." (Abderhalden Cortés, 2006, pág. 3)*

Con esta cita escrita por uno de los creadores de la metodología del laboratorio del imaginario social refiriéndose a una de las creaciones hechas a partir de este proceso, di inicio a los primeros encuentros con la comunidad experimental. En estas sesiones busqué que comprendieran lo que sería prioridad durante esta investigación: sus objetos, su voz, sus memorias, sus experiencias, sus maneras de habitar y sobrevivir al territorio donde nacieron.

Estos primeros encuentros del laboratorio del imaginario social los llevé a cabo durante la contingencia mundial del COVID-19, que restringió los espacios de socialización, netamente a los espacios físicos que hacían de hogar para los integrantes de las diferentes compañías, pues los habituales lugares de entrenamiento, ensayo y encuentro como lo son parques públicos, casas de la juventud, casas culturales, ligas de gimnasia, teatros entre otros, se encontraban imposibles de habitar. Lo anterior ocasionó un impacto positivo en la investigación pues permitió que todos los integrantes de la red al menos por momentos habitáramos y entendiéramos la realidad de nuestros compañeros. Este proceso nos llevó a recorrer Usme, Bosa, Ciudad Bolívar y Kennedy con un interés profundo en encontrarnos para entender de qué manera se llevaría a cabo el proceso.

Primera fibra: Entendiendo la Otredad

En esta parte, desarrollé un encuentro con la comunidad experimental donde compartí con los participantes todos los referentes que serían la base del proceso que se llevaría a cabo y las razones que me llevaron a encontrar en el laboratorio del imaginario social, una metodología con la cual transmitir las diversas formas que he encontrado para crear a partir de la exploración de las posibilidades de comunicar y significar que tienen los objetos.

Este proceso de compartir parte de nuestra historia, incluso nuestro simple punto de vista respecto a determinado tema, situación o suceso con otro ser o grupo de seres, implica el desnudar una parte de nuestro interior, dejando al descubierto sentires, deseos, sueños, frustraciones, imaginarios y formas de ver, habitar, ser, y sobrevivir al compendio de realidades de las que somos parte. Por esta razón consideré necesario partir de una construcción colectiva de la definición del término otredad. Para este proceso de abordaje

teórico del concepto generé un encuentro para leer con el grupo un texto mediador que nos sirviera como detonante para dialogar en torno a la otredad.[3]

Texto Mediador Usado en la Investigación

La red de Indra

Budismo indio

> "Una noche, al término de uno de los retiros vassa, en el parque de Jetavana, en Śrāvastī, uno de los seguidores de Buda le preguntó:
>
> —¿Cuál es el fundamento último de la vida y del mundo, Maestro?
>
> Siddhartha Gautama levantó los ojos al cielo y contempló las estrellas, y de pronto esbozó una sonrisa, como recordando.
>
> —El fundamento último de la vida y el mundo es la red de Indra, dios de las fuerzas naturales que protegen y nutren la vida –dijo finalmente, bajando los ojos para contemplar fijamente a su discípulo–. Indra estableció los cimientos del mundo en el Cielo Tushita. Para ello, colgó sobre su palacio, en el Monte Meru, una red de hilos de seda, como la tela de una araña que se extendiera hasta el infinito en todas direcciones. En cada nudo de la red puso una gema preciosa, que refleja en sus perfectas facetas a todas las demás gemas que cubren la red hasta el infinito. Pero, además, cuando te acercas a observar cada una de esas gemas, descubres que las gemas reflejadas en ellas reflejan a su vez todas y cada una de las demás gemas del inmenso tejido de seda… y así hasta el infinito.
>
> —No entiendo, Maestro –dijo el discípulo frunciendo el ceño–. ¿Dónde están todas esas gemas de las que hablas? Yo no las veo en este mundo.
>
> —Tú eres una de esas gemas –respondió Buda–, y cada persona, cada animal, cada árbol y planta, cada insecto, cada mota de polvo que se mece bajo los rayos del sol y cubre los caminos, es una gema de la red de Indra. Y cada emoción que sientes, y cada sentimiento que haya sentido alguna vez algún ser, aunque fuera miles de años atrás, y cada idea que ha cruzado por el pensamiento de cada ser desde el principio de los tiempos, es una gema de la red de Indra.
>
> Dentro de ti se refleja todo cuanto existe y todo cuanto ha existido alguna vez en el universo, y tú te reflejas a tu vez en todo cuanto existe. Estás dentro de cada ser humano, de cada animal, árbol y planta, de cada mota de polvo, de cada idea o

[3] El texto mediador utilizado en la investigación cuenta con un material audiovisual dispuesto en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=pPMfk0qHhPE

> pensamiento, de cada sentimiento hasta el infinito. A cada instante, el mundo entero está dentro de ti y tú estás dentro de todo cuanto existe.
>
> Ésta es la verdad última de la vida y el mundo, la verdad de la existencia común y de la interdependencia. Aunque en tu pensamiento te veas como un ser independiente y separado del resto del mundo, en realidad formas parte de la existencia común de todo cuanto alguna vez haya sido. Jamás podrías existir en virtud de ti mismo, por ti solo; pues existes en virtud de la gloriosa existencia de todo cuanto hay a tu alrededor."
>
> Una lágrima asomó en los ojos del discípulo, y todas las estrellas del cielo se reflejaron en ella como en una gema. Y Gautama Buda añadió, con una mirada que parecía acariciar el alma al discípulo:
>
> —Es por eso que os digo que cuidéis de la felicidad de todo cuanto os rodea y de todos los seres, tanto si os parece que sienten y tienen vida como si no, pues ellos tienen su existencia también en lo más profundo de vuestro corazón." (Cutanda, 2018, pág. 1)

En este proceso la comunidad experimental distinguió al otro como diferente, sin decir con esto, que el otro debe ser discriminado o dejado de lado, sino por el contrario, es una forma de actuar que acepta la diversidad y propicia la convivencia entre las partes.

Finalmente, el diálogo y exploración durante esta sesión fueron la base para posteriormente hacer un nuevo encuentro donde todas y todos los integrantes de la comunidad experimental tuvieron como compromiso, traer una ponencia del entendimiento del término reflejado en una experiencia previa que hayan tenido en sus historias personales.

Segunda Fibra: La Otredad En Mi Memoria

Los encuentros no los realice con medidas de tiempo específicas, pues por decisión colectiva se efectuaron en días en los que la disposición de todos estuvo totalmente en pro de la investigación. Este aspecto facilitó que se desarrollaran encuentros extensos donde cada miembro de la comunidad experimental develó sus sentires y pensamientos en torno a las experiencias compartidas sin mesura alguna. Este ejercicio dio cuenta de la forma en que cada uno había entendido la otredad, dejando claro que todas y todos los participantes habían

sentido la ausencia o presencia de este término durante su historia sin conocer plenamente su existencia o delimitación semántica.

De los miembros de la comunidad experimental todos, a excepción de uno relacionaron el término con los diferentes procesos educativos, formativos o artísticos que habían tenido a lo largo de la vida. El único que no, lo asocio más a las relaciones que tenía con sus amigos del barrio y en general al contexto de violencia del territorio en el que habitó. Por otra parte, algo que se reiteró en los relatos fue la importancia dada a ciertos objetos que incluso representaban personas y que se convertían en detalles específicos que hacían que la situación particular permaneciera viva en sus mentes.

Desde este primer encuentro con las historias personales fue notória la similitud de los contextos, sentires y pensamientos en los relatos de los participantes. A pesar de que algunas personas desarrollaron sus infancias en diferentes barrios y localidades, había necesidades, frustraciones, deseos, estereotipos sociales y situaciones que conectaban los relatos e identificaban a sus protagonistas con quienes en ese momento hacíamos de receptores. Por otra parte, la única mujer que fue parte de la creación, desde su entendimiento del concepto, hizo ver a los participantes y a mí, la sexualización que sufrió su cuerpo con relación al de sus compañeras, por ser la mayor durante su proceso académico del colegio. Esta experiencia la llevó a reconocer las violencias ejercidas por ser diferente en su contexto cotidiano.

Después de una serie de encuentros en torno al concepto de otredad, se construyó una corresponsabilidad en el sostenimiento y aprovechamiento de los diferentes espacios generados en red, así como también un entendimiento y respeto frente a lo compartido durante los encuentros por cada uno los miembros del proyecto. Por lo tanto, el proceso con la comunidad experimental se mantuvo en torno al compartir la palabra, experiencias y saberes que como comunidad contenían en sus realidades particulares con relación a lo planteado por la investigación.

Ahora bien, para dar continuidad a la investigación genere una pregunta que más allá de develar contextos y subjetividades, me ayudó a reconocer todo lo que llevó a los participantes del laboratorio a tomar la decisión de hacer circo. Las preguntas dinamizadoras que utilice fueron las siguientes: ¿En qué punto conocimos el proceso artístico de circo? y ¿Por qué hacer del circo la vida misma?

Tercera Fibra: El Circo

> “Sin necesidad de ir a tan excelsos lugares, reconoceremos lo nuestro en los relatos de los protagonistas del circo bogotano, el testimonio sincero de herencias, influencias, legados, dolores y misterios; es decir, el nostálgico ejercicio de la memoria hecho movimiento, gesto de asombro y carcajada. Pese a sus diferencias

> de origen, técnica y estilo; las prácticas tradicionales y contemporáneas se funden de manera disímil, pero siempre sincera, en un solo término, el circo, para enseñarnos un camino: Somos hijos de alguien. ” *(Teatros, 2016, pág. 1)*

El circo en los diferentes caminos que han atravesado los participantes de la comunidad experimental, fue una semilla que creció de maneras disímiles y a un ritmo particular para cada caso. A pesar, de que en la gran mayoría de los relatos el circo estaba rondando los procesos formativos de los participantes desde el colegio, fue por medio de un docente, un familiar, o un momento específico donde el circo, sus técnicas, necesidades y particularidades llegó a sus vidas. Después de estos acercamientos se convirtió en prioridad para cada uno y con ello entendieron que implica hacer circo y las transformaciones que esta decisión tiene a nivel personal, familiar y social. Por lo tanto, sin importar cómo ni cuándo se acercaron los participantes al circo todos estuvieron de acuerdo con la idea de que el circo cambió sus vidas.

Por otro lado, los contextos en los que se desarrollaron las infancias y adolescencias de la comunidad experimental fueron generalmente carentes de alteridad y muy cercanos las drogas psicoactivas, la delincuencia, la violencia entre otras prácticas cada vez más naturalizadas en nuestros entornos y territorios. Sin embargo, el circo posibilitó un cambio de perspectiva para los integrantes de esta comunidad, constituyéndose como una realidad alterna que generó una metamorfosis a nivel personal, familiar y en general en las formas de ser, vivir, convivir, habitar y sobrevivir en el mundo.

Lo mencionado anteriormente, me llevó a encontrar varias particularidades transversales a las historias que hacen parte de esta comunidad y que van más allá de la práctica del circo. En la gran mayoría de los casos, los docentes que realizaron el primer proceso de acercamiento sobre el circo a los participantes, hicieron parte de la generación anterior a ellos que se encargó de sacar el circo de la carpa a las calles, a la montaña, al páramo, desde Ciudad bolívar y Usme hasta los escenarios y procesos de formación más grandes del mundo. Este antecedente se evidencia en los que ahora son profes, en los referentes utilizados para enseñar, en la historia viva de formas de hacer, habitar, sobrevivir y transformar los territorios desde el arte circense. Una vez realizado el ejercicio de memoria, los participantes comprendieron que son hijos de esos procesos populares que llevaron al circo más allá de lo extraordinario en la escena para buscar lo increíble en lo cotidiano, sobreviviendo a la hostilidad del contexto colombiano por medio de esta práctica artística.

A través de este ejercicio desarrollaron una conciencia de la otredad, este alcance se manifestó en la construcción de alianzas y redes para el desarrollo del trabajo colectivo que facilitó la circulación de saberes, técnicas y experiencias que posibilitaron la investigación, la creación y el aprendizaje en torno a los lenguajes circenses, escénicos y audiovisuales. Por otro lado, en este primer momento de socialización abordé muchos temas, conceptos, términos y definiciones que los integrantes de los diferentes colectivos habían experimentado

en la práctica de su labor profesional, pero que en la mayoría de casos no tenían una claridad de su forma de expresión teórica o técnica. Así mismo los miembros de la comunidad experimental mencionaron que habían hecho parte de diferentes laboratorios de investigación, becas de creación y formación, en casas culturales y procesos populares de sus correspondientes localidades. Estas experiencias de educación no formal fueron sustanciales e importantes para enriquecer los diferentes conversatorios de discusión en torno a las categorías que componen mi investigación.

En este momento de la indagación detecté una primera necesidad que plantearon los colectivos no solo en sus barrios, procesos y comunidades, sino para el territorio nacional en general y es la exigencia histórica de procesos formativos, investigativos y de profesionalización del Circo en Colombia. Ante la precariedad[4] de procesos en el territorio, los actores sociales que participaron en el laboratorio decidieron migrar para formarse en el exterior donde los procesos de circo profesional están certificados y avalados por Ministerios de Educación y no como en el caso de Colombia donde el mayor escalafón certificado por Ministerio de Educación es técnico profesional en artes escénicas y circenses y lo emite el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) o la fundación Juan Bosco Obrero.

Por consiguiente, es necesario darle un lugar de rigurosidad a la investigación, a la teoría y a todo lo cognitivo, procedimental y axiológico que se encuentra detrás de las prácticas inherentes al circo, reconociendo todo lo que aporta en el trabajo con las comunidades teniendo presente la articulación de mismo con el circo social que fue la puerta que abrió un nuevo mundo de posibilidades que les permitió a los miembros de la comunidad experimental transformar e incidir en sus realidades.

Lo mencionado anteriormente, me llevó a concretar la siguiente pregunta, ¿Cuál es la incidencia que generó el arte circense en los procesos de construcción de comunidad y transformación de problemáticas sociales en los territorios habitados por los miembros de los colectivos de la comunidad experimental?

Hilos Al Cuerpo: La Comunidad Construyendo Su Presencia Escénica.

[4] En Colombia la carpa Juan Bosco Obrero y "Circo para todos" ejecutado en Cali, son lugares de educación no formal que desarrollan procesos formativos de circo.

> Las diferentes codificaciones del arte del actor son esencialmente métodos para acabar con los automatismos de la vida cotidiana *(Barba , La Canoa de Papel, 1994, pág. 48).*

No hay otra manera de abordar esta pregunta para llevarla a una creación artística, sino en la práctica misma con los lenguajes propios de la comunidad experimental. Para esto, realicé un proceso de indagación corporal con el grupo donde analicé lo que hacen en su labor profesional como artistas circenses, utilizando herramientas de la teoría teatral. Esta indagación se realizó en el Teatro Pregón por medio de sesiones que tuvieron lugar dos días a la semana, con encuentros de tres horas por día. En estos encuentros a través de la metodología del laboratorio del imaginario social investigué de manera práctica la relación de los participantes con el objeto en cuanto a la construcción o creación artística.

Con este proceso busqué no solo construir una presencia escénica en los actuantes naturales, también fortalecer las nociones de cuidado del cuerpo y reconocimiento del otro en la solución de problemáticas individuales y colectivas. Es decir, fue un trabajo a través del cuerpo en torno a la presencia escénica, el objeto y su carácter polisémico. A partir de este ejercicio busqué que los artistas circenses de la comunidad experimental no solo fortalecieran y enriquecieran su trabajo escénico, creativo y expresivo, sino que también comprendieran la otredad desde las exploraciones individuales y colectivas realizadas con el cuerpo. Con esto propicié que todas estas nociones construidas desde el trabajo de la escena se empezaran a ver reflejadas en el actuar cotidiano de los integrantes de la comunidad experimental.

Contenidos abordados para la consolidación de herramientas para el trabajo experimental

Los contenidos, preguntas generadoras y ejercicios propuestos a lo largo de todo el proceso formativo, se consolidan a partir de mi formación, procesos de gestión y labor como artista, docente e investigador de las artes circenses y escénicas en espacios como el Teatro de la Memoria con el proceso Cuerpo Presente: Laboratorio integral de las artes escénicas, Tertulia International Art Residency: Residencia artística internacional realizada por No Matter How Art en coproducción con Tabula Rasa New York Theater, talleres formativos en Circo social de Quito y los proyectos locales en conjunto con los procesos de semillero en las universidades públicas de la ciudad de Bogotá realizados con el grupo Trenzarte Circo-Teatro.

Yo, mis raíces, mi territorio y todo lo vivo con lo que convivo en él.

Análisis del Movimiento

> El cuerpo es nuestro instrumento de expresión a través del movimiento. El cuerpo actúa como una orquesta en la que cada sección está relacionada con las demás, y forma parte del todo. *(Laban, 1987, pág. 64)*

Este concepto lo desarrollé a partir de las teorías de Rudolf Laban, en las que afirma que podemos observar el movimiento como algo natural y orgánico en el humano, con lo cual satisfacemos nuestras necesidades y exploramos nuestras posibilidades. Durante este proceso el análisis y entendimiento de la exploración de los movimientos del cuerpo (sin exceptuar los de los órganos asociados a la voz, además de su relación con los objetos y demás personas que habitan el espacio), resultaron indispensables para entender que,

> el movimiento, con su amplio margen de manifestaciones visibles y audibles, no sólo ofrece un común denominador para todo tipo de trabajo teatral, sino que también asegura la base de animación común para todos los que participan en esta forma de creación artística *(Laban, 1987, pág. 22)*.

Kinesfera de Movimiento

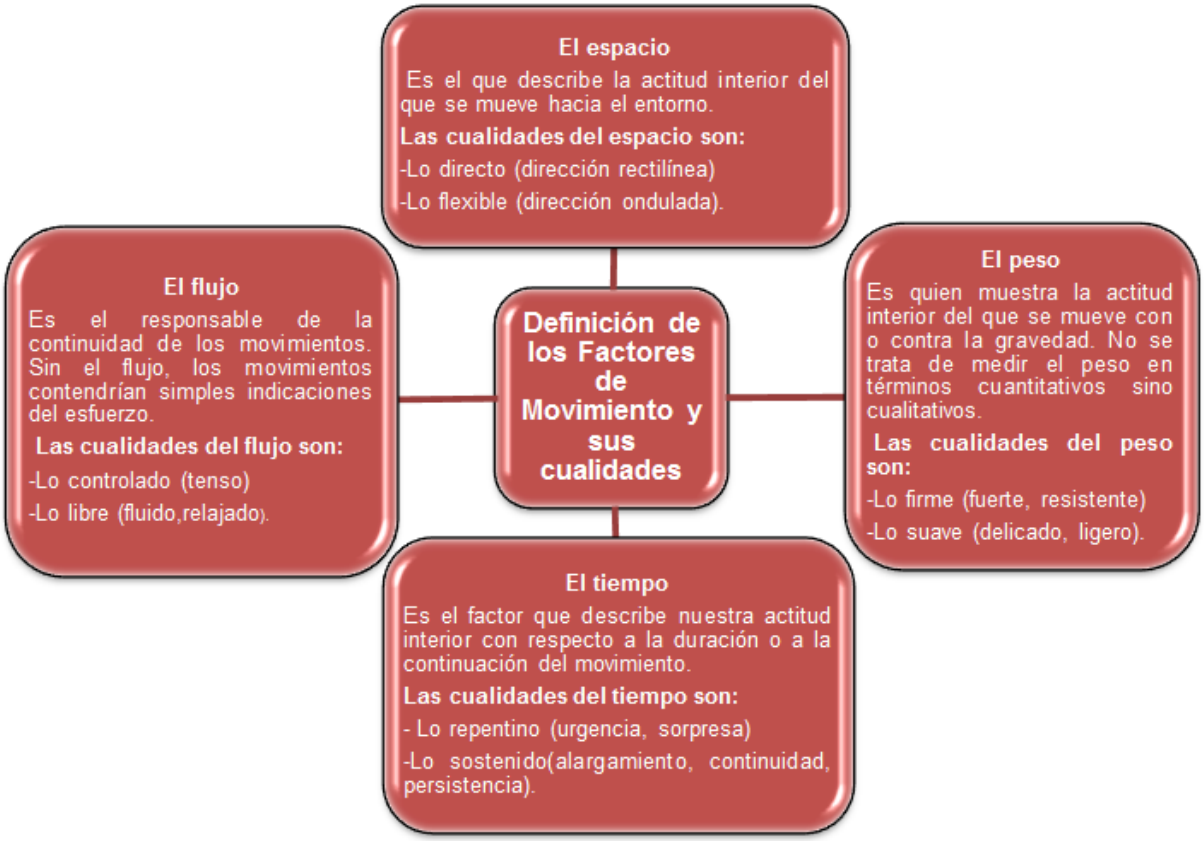
La kinesfera de movimiento es un espacio imaginario que rodea el cuerpo de la persona y está delimita la posibilidad de alcance de movimiento estático que tenemos en el espacio personal donde nos movemos, de acuerdo a la máxima extensión de las extremidades de su cuerpo; es decir, la kinesfera permanece en constante relación con nuestro cuerpo, aunque este se movilice por el espacio.

Dado lo anterior, se puede afirmar que cada persona tiene una kinesfera única de acuerdo a las características anatómicas con las que cuenta, posibilitando que *"una kinesfera puede fusionarse con la de alguien más iniciando una interacción de espacios"* (Arreola , 2016) construyendo con esto, una arquitectura viva más amplia creada por el diálogo de los cuerpos en el espacio o entorno físico que colectivamente habitan.

Factores de movimiento:

Según Laban todos los impulsos internos que originan o generan el movimiento, se denominan esfuerzos. Por lo tanto, todo movimiento realizado por el cuerpo humano, se encuentra indiscutiblemente ligado a un esfuerzo que se manifiesta a través de los factores de movimiento: Peso, Espacio, Tiempo y Flujo.

En esta investigación comprendo estas características desde la perspectiva de Rudolf Laban, que afirma que las cualidades de los factores, son las características del movimiento que permiten encontrar una categoría a partir de la cual entenderlo. En este sentido, pueden definirse como el conjunto de condiciones que permiten que el movimiento adquiera una calidad expresiva.



(Muñoz Rivera, 2009)

Capacidades Físicas de movimiento:

Las capacidades físicas del movimiento son las diferentes características cualitativas innatas o adquiridas que componen los movimientos físicos y que pueden ser mejoradas a través del ejercicio físico y el entrenamiento.

Clasificación de las capacidades físicas básicas:



(Muñoz Rivera, 2009)

Definición de las capacidades físicas:

- **Fuerza:** Es la capacidad que tiene el músculo frente a una resistencia física que puede ser dada de manera estática o de manera dinámica.

- **Resistencia:** Es la capacidad del cuerpo de soportar el esfuerzo de una habilidad que se prolonga a través de determinado tiempo.

- **Agilidad:** "Es la habilidad de cambiar rápida y efectivamente la dirección de un movimiento ejecutado a *velocidad*" (Danzaliceo, 2020)

- **Velocidad:** Es la mayor capacidad de ejecución de determinado movimiento en el menor tiempo posible.

- **Coordinación*:*** "Es el encadenamiento significativo de una conducta neuromuscular." (Danzaliceo, 2020)

Presencia Escénica:

> *"Cuando los japoneses hablan del "hara" se refieren al área del cuerpo que se sitúa a unos cuantos centímetros por debajo del ombligo. Es el centro de gravedad del cuerpo humano y, en términos occidentales, corresponde a lo que es "La panza". Pero el concepto japonés del "hara" consiste en algo más allá de una localización física; es el núcleo de todo ser. Es el centro de la fuerza, de la salud, de la energía, de la integridad de una persona y de la percepción que tiene de su relación con el mundo y el universo. " (Oida, 2005, pág. 38)*

Como artistas populares de Circo, la mayoría de los integrantes de la comunidad experimental, tienen la experiencia no solo de presentar en escena la ejecución de determinada técnica circense que es de su dominio, sino que también han desarrollado el proceso de llevar esta habilidad como argumento o recurso al servicio de la creación de un personaje, historia, escena u obra. Sin embargo, aunque todas y todos los integrantes de la comunidad experimental, participaron en distintos procesos formativos y creativos. Para la presente investigación consideré necesario consolidar en el grupo, nociones básicas de la presencia escénica que entendidas y reconocidas colectivamente funcionaron como

herramienta que nutrió el proceso de improvisación, experimentación e indagación propios del proceso de creación artística.

Contenidos De La Antropología Teatral Abordados Para La Construcción Del Entrenamiento

> La vida del actor, de hecho, se basa en una alteración del equilibrio (Barba & Savarese, 1990, pág. 9).

La antropología teatral se define como un estudio del comportamiento del ser humano que emplea su presencia mental y física bajo principios ajenos a los utilizados en su cotidiano, este uso del cuerpo de manera extra cotidiana es aquello que se denomina *Técnica.* Las técnicas que se encuentran por el mundo y sus diversas culturas, habitan una serie de principios transculturales y recurrentes. Por lo tanto, estos principios que retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como campo de la pre-expresividad. Según este análisis transcultural del teatro hecho por Barba, el trabajo del actor se fundamenta en tres aspectos:

1. "La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
3. La utilización de la fisiología según técnicas del cuerpo extra-cotidianas" (Barba & Savarese, 1990, pág. 9).

De estos tres aspectos, el primero se refiere a algo individual, el segundo es un aspecto común en aquellos que están dentro del mismo género artístico. Ahora bien, estos dos elementos articulados determinan el paso del nivel pre-expresivo o nivel cero del actor a la representación. Por otra parte, el tercer aspecto no contempla variantes culturales, estilísticas o individúales pues es transversal a los actores de todos los tiempos y culturas. Este aspecto corresponde al nivel biológico, que es el nivel sobre el cual se fundamentan las diversas técnicas, es decir la "utilización particular de su presencia escénica y su dinamismo" (Barba & Savarese, 1990, pág. 9). En ese sentido, la premisa que sustenta dicho nivel es la existencia de la energía, esencialmente igual en todos los seres humanos desde un punto de vista biológico, entendiendo la energía como un acuerdo profundo entre el espíritu y el cuerpo en el que la movilización de nuestras fuerzas físicas e intelectuales se dirigen para afrontar un problema, tarea u obstáculo.

De acuerdo a lo abordado hasta el momento, las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan por el principio del menor esfuerzo y tienden a la comunicación, mientras que las técnicas del virtuosismo requieren una mayor cantidad de esfuerzo y tienden a la transformación del cuerpo, a lo maravilloso que este puede llegar a ser. Por su parte, las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía empleando el máximo esfuerzo para un mínimo resultado y tienden a la información, queriendo decir con esto, que "literalmente, ponen al cuerpo en-forma" (Barba & Savarese, El Arte Secreto del Actor, Diccionario de antropología teatral, 1990, pág. 9)

Entendiendo lo anterior, podemos definir que la siguiente serie de ejercicios componen un entrenamiento en torno al uso de las técnicas extra- cotidianas del cuerpo, como lugar de entendimiento de los contenidos del proceso formativo realizado y consolidado con la comunidad experimental. Este entrenamiento contempló para la gran mayoría de sus ejercicios la exploración de las técnicas extra-cotidianas asociadas al equilibrio precario, que son en sí mismas una búsqueda consciente y controlada por deformar el equilibrio del cuerpo buscando ese, "equilibrio de lujo que dilate todas las tensiones que rigen el cuerpo"; entendiendo equilibrio según barba como

> la capacidad del hombre de aguantarse erguido y de moverse en esta posición en el espacio, resultado de toda una serie de relaciones y tensiones musculares de nuestro organismo (Barba, 1994, pág. 31)

Para entrar en el desarrollo de los ejercicios y planteamientos abordados con la comunidad experimental, es necesario definir los diferentes procesos formativos con Carlos Simioni, Sofía Monsalve, Ramiro Sandoval y la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, en torno al entendimiento de las teorías de Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Yoshi Oída, Moshé Feldenkrais entre otros teóricos del teatro, se consolida lo siguiente para la presente investigación:

Cuando el actor está en escena, se está necesariamente enfrentando al espectador, lo cual genera la necesidad de que el actor construya un cuerpo que tenga la capacidad de mantener atenta y despierta la atención de dicho espectador, además de dejarle claro en este encuentro, el mundo interno y externo del personaje con el que está habitando la escena. En suma, el objetivo y razón de ser del mismo para el desarrollo de lo que en escena se está representando. A esta capacidad de mantener vivo el interés del espectador, logrando con esto hacerle parte del universo construido sobre la escena es lo que aquí entiendo como presencia escénica. Posterior al compartir de la base teórica bajo la que se llevó a cabo la exploración, generé cinco encuentros que se realizaron de la siguiente manera.

Encontrando Mi Presencia Escénica. (2 Encuentros)

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿Qué es la presencia escénica?, ¿Cómo generar un acercamiento al concepto de presencia escénica desde una exploración corporal?

En estos encuentros planteé un trabajo de exploración en torno a las posibilidades de desequilibrio, guiado al reconocimiento de esos micro esfuerzos que cotidianizamos, pero que son un trabajo constante que permite mantener la armonía corporal para estar de pie. Desde estos encuentros donde la concientización de las capacidades físicas y factores de movimiento corporales fue algo transversal a toda la exploración, evidencie cambios en la construcción de métodos para acabar con los automatismos de la vida cotidiana para la escena, es decir, un trabajo asiduo en la construcción de presencia escénica.

Estas exploraciones fueron el puente para llegar a una serie de hallazgos no solo desde la presencia escénica, sino desde la asociación de la misma a las técnicas de circo practicadas con anterioridad por la comunidad experimental. La parada de manos, la acrobacia, el malabarismo entre otras técnicas practicadas por la comunidad, plantearon un trabajo sobre el entendimiento del equilibrio del cuerpo para la ejecución consciente de movimientos determinados. Estos descubrimientos partieron de un trabajo sobre la retroversión de la cadera, un trabajo sobre el centro de equilibrio del cuerpo, donde articulé las técnicas circenses practicadas por la comunidad experimental con las concepciones de presencia escénica propuestas en la ejecución de la presente investigación.

Durante todo el proceso, pero en especial para este momento donde la exploración se centró en el cuerpo y en el entendimiento de la presencia escénica, pedí a la comunidad experimental evitar las “fugas”, entendidas como:

- Momentos de distracción.
- Comentarios que desvían del objetivo de la sesión llevándolo a la burla o al descontrol.
- Ejecución de actividades ajenas al encuentro que se está ejecutando.
- Estar presente, pero con la atención o pensamiento puesto en otro lugar, suceso o momento.

Entre otras situaciones o distracciones donde la energía y la atención construidas en el encuentro se pierden y permiten divagar, generando falta de interés e irrespeto con el espacio, consigo mismo y con los otros.

Mi Presencia Y Las Presencias Con Las Que Habito El Espacio. (2 Encuentros)

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿Cuál es la relación que existe entre mi presencia y las presencias con quienes habito el espacio?, ¿De qué manera trabajar sobre mi presencia escénica potencia formas de reconocer las cualidades y calidades de movimiento de mi cuerpo?

Durante estos encuentros hubo cambios evidentes en la comunidad, en cuanto a la capacidad de concentración, reflexión, percepción y entendimiento de los diferentes temas, ejercicios y espacios de reflexión, creación e investigación propuestos. Los integrantes de la comunidad experimental asociaron la falta de momentos de divagación o conversación sobre lugares cómodos y cotidianos debido al trabajo consciente de las fugas naturalizadas en el actuar individual y colectivo. Estos encuentros con un trabajo focalizado derivaron en lo que colectivamente definimos como el explorar y entender sus capacidades, posibilidades y cualidades contenidas en la caja de herramientas con la que se cuenta para cumplir metas y objetivos.

La exploración de algunos de los contenidos de esta caja de herramientas permitió encontrar que existe algo transversal a nuestros cuerpos aún en la diversidad de capacidades y posibilidades que individualmente se tienen, lo que aporto en la consolidación de dinámicas colectivas e individuales de compromiso, solidaridad, disciplina y cuidado mutuo.

Finalmente, en estos encuentros socialicé el texto mediador de la Red de Indra con las exploraciones corporales asociadas a la presencia escénica, movilizando el entendimiento de la otredad, del cuidado hacia el otro y hacia todo lo que compone mi entorno, entendiéndolo como algo de lo que se hace parte y que al mismo tiempo nos compone.

La Danza Natural De Mi Cuerpo

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿Cómo generar movimientos conscientes y concretos que no se asocian a un pensamiento predeterminado e impuesto, sino que surjan orgánicamente durante una exploración corporal?, ¿Cómo la exploración propuesta a partir del texto mediador generó nuevas formas de convivencia entre los seres?

Conforme avanzaron los encuentros, para mí, era más que notorio el cambio en los integrantes de la comunidad experimental respecto a la percepción de sí mismo, del otro, del espacio, del objeto, del arte y las relaciones sociales desde el entendimiento y aceptación de la otredad como algo necesario en nuestra cotidianidad. Desde estos cambios la misma comunidad reconoció la necesidad de la puntualidad, la disposición, el interés, el respeto y la disminución en los niveles de predisposición o agresividad en la comunicación y relación con el otro, para mejorar las relaciones de convivencia y la creación de canales de

comunicación desde la empatía y la otredad. En suma, conforme avanzó el tiempo, la comunicación y el respeto en el relacionamiento entre las personas que hicieron parte del proceso mejoró, facilitando la consolidación colectiva de los siguientes aspectos:

- Apropiación de confianza para la exploración corporal y verbal en la escena
- Dinámicas de improvisación y representación escénica individual y colectiva.
- La lectura dramática y el canto como métodos para afianzar el uso de la voz y la pérdida de temores presentes a la hora de expresarse verbalmente.

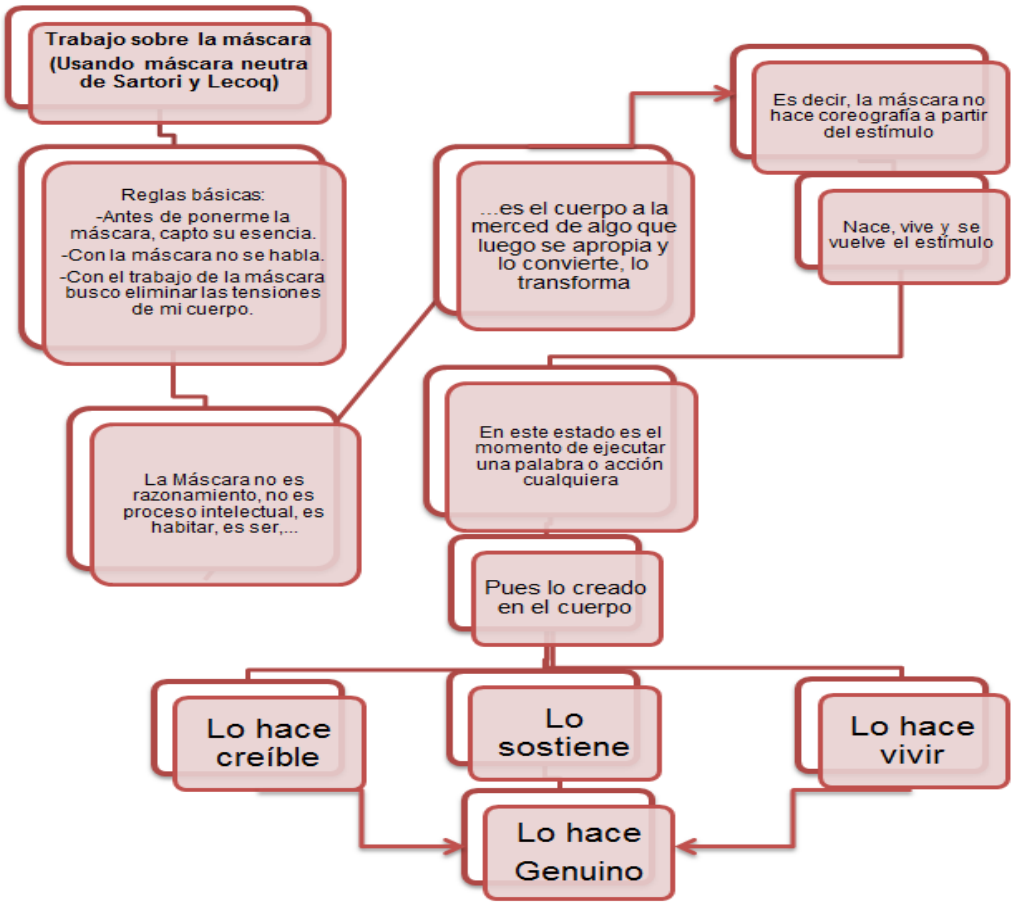
Lo consolidado aportó en el reconocimiento y entendimiento de los lugares propios de enunciación y su relación con los demás lugares de enunciación presentes en la comunidad experimental. A través de los que los participantes de la comunidad expresaron sentimientos, pensamientos, emociones, miedos y cuestionamientos, construyendo una conciencia de sí mismo, su historia y su contexto.

El Objeto como extensión de mi cuerpo

Durante la residencia artística "Tertulia International Art Residency" hubo un proceso formativo, investigativo y creativo transversal a toda la experiencia, donde nace una creación colectiva con artistas (actores y no actores) provenientes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Alemania, Grecia y Puerto Rico, bajo la dirección de Ramiro Antonio Sandoval director de Tabula Rasa New York Theater. El performance *"Un homenaje a las víctimas de las masacres en Colombia"*, inspirado en el *"Canto a las moscas"* de María Mercedes Carranza, se ejecutó en la plaza de teatro Thalía en Hamburgo Alemania. De este proceso formativo e investigativo se desarrolló la transposición didáctica del proyecto denominado *"Viaje elemental"* para este laboratorio. Con el objetivo de implementar dicha metodología con la comunidad experimental y potenciar el proceso de indagación corporal.

Para empezar con los encuentros que tenían como finalidad compartir los ejercicios experimentados durante la residencia, utilicé los principios propuestos por el maestro Sandoval para el trabajo con la máscara. Bajo esta perspectiva, busqué que los participantes comprendieran nociones técnicas e históricas de la máscara explorando la relación con objetos cotidianos y objetos de circo.

Principios de trabajo sobre la máscara usados en el desarrollo del ejercicio:



Mi Cuerpo y El Objeto (4 Encuentros)

Luego de socializar los principios bajo los cuales se llevó a cabo la exploración, desarrollé seis encuentros que se realizaron de la siguiente manera

Mi cuerpo y el objeto: Como el Agua.

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿En qué manera puede reflejarse el trabajo de conciencia sobre el cuerpo en un objeto?

En este punto los integrantes de la comunidad ya habían experimentado algunos encuentros en torno a la exploración de su presencia escénica bajo los principios anteriormente nombrados. Lo cual era evidente en este punto, no solo por su forma de desenvolverse frente a lo propuesto en los ejercicios sino por las reflexiones que enunciaban al escuchar las preguntas que guiaban la sesión. En suma, los participantes trabajaron una serie de objetos para la escena, cuyo trabajo y relación con el cuerpo fue articulada con la cotidianidad. Por lo tanto, se generó un puente entre todo el entrenamiento enfocado a la presencia escénica y sus prácticas con el objeto en su labor habitual que es el circo, en palabras de los participantes "lo realizado potencia las capacidades y posibilidades de exploración, incluso en creaciones y con objetos que ya con anterioridad se han construido".

Mi cuerpo y el objeto: Como el Aire:

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿Entender el objeto como una extensión del cuerpo modifica las formas en las que me relacionó y exploró con este?

El intentar conectar la construcción corporal asociada a la presencia escénica con el objeto en particular que se está explorando se percibió como una premisa y un ejercicio donde distraerse no era opción. Los participantes manifestaron que intentar que el objeto no se percibiera como algo ajeno al cuerpo, fue difícil pues la más mínima fuga de atención o energía les podía hacer perder todo el trabajo construido durante la exploración.

Según la comunidad el tener la conciencia de la conexión entre el cuerpo y el objeto no solo potenció el estar aquí y ahora, sino que minimizó las dudas y afianzó la seguridad de lo que se estaba haciendo. En cuanto al trabajo colectivo en torno a la presencia escénica la comunidad manifestó que las exploraciones sobre este tema y el calentamiento previo modificaron y potenciaron la misma.

Mi cuerpo y el objeto- Como la Tierra:

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿De qué manera un mismo objeto puede narrar distintas posturas, nociones o experiencias?, ¿Explorar colectivamente un mismo objeto amplía las posibilidades de significar que este posee?

Durante los encuentros donde se compartieron experiencias personales logré evidenciar que los relatos de los participantes en muchas ocasiones movilizaron diferentes situaciones, experiencias, problemas y aprendizajes desde un mismo objeto. Generar esto en la escena potenció las formas en las que se narró o representó una experiencia, idea o un simple suceso a través de un objeto. Pues permitió que todos los miembros de la comunidad experimental presenciaran como un objeto tiene un sentido que desborda su uso. En palabras de uno de los miembros de la comunidad experimental: "Un zapato es un zapato en cuanto su uso, pero es un universo de posibilidades en cuanto a lo que puede llegar a significar".

Mantener en los encuentros estas exploraciones con un mismo objeto desde diferentes miembros de la comunidad experimental fue clave para entender el carácter polisémico del objeto y el potencial derivado de este. Puesto que con el pasar de los ejercicios los miembros de la comunidad lograron que un mismo objeto representara algo diferente al uso o función con el cual se había construido. Cada exploración propuesta derivaba en una posibilidad distinta a la anterior sin importar las veces que se usara el mismo objeto. Esto permitió que la comunidad experimental concluyera que en definitiva sacar el objeto de su uso utilitario lo convierte en un contenedor que engloba el contexto y la subjetividad de quien lo está usando para la exploración.

Mi Cuerpo y El Objeto Como el fuego:

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿En qué formas el trabajo individual sobre la presencia escénica potenció la construcción de una presencia escénica colectiva?

En estos encuentros los ejercicios individuales y colectivos permitieron ver en la comunidad experimental la capacidad de re significación del yo, del otro, del espacio y del objeto en pro de la creación de personajes, escenas, momentos, experiencias y situaciones. Desarrollando con esto la imaginación creativa, la aceptación a las propuestas del otro, la expresividad y la profundidad en los lugares de enunciación que sustentan la creación. El trabajo individual y colectivo se reflejó en la capacidad de reacción e improvisación sin desconocer al otro y sus propuestas, lo que permitió indagar en la memoria propia y colectiva como método para afianzar lo positivo y propiciar estrategias para dar solución a lo conflictivo.

Después de un proceso en torno a la exploración de la presencia escénica desde los principios propuestos por la presente investigación, los integrantes de la comunidad experimental afirmaron en el proceso de retroalimentación del encuentro que, "tener un proceso de indagación propia con los mismos parámetros que la indagación que están haciendo los compañeros propició una forma diferente de afrontar la escena cuando nuevamente volvemos al trabajo colectivo".

Quad Juggling

Además de la transposición didáctica del proceso "viaje elemental" del maestro Ramiro Sandoval, considere oportuna la transformación de un ejercicio construido por el maestro a partir de "Quad" una obra experimental minimalista realizada para la televisión alemana por Samuel Becket en el año 1981.

En este ejercicio al igual que en el "viaje elemental" proyecté una exploración en torno a los principios de presencia escénica, solo que con un claro énfasis en el trabajo colectivo. El maestro Sandoval planteó esta exploración, como un ejercicio de profunda escucha grupal que propicia una conciencia del cuerpo propio, el cuerpo del otro y del espacio colectivo. Para los encuentros con la comunidad experimental construí un nuevo enfoque que contempló el objeto en la exploración desde la inclusión de técnicas propias del circo a las pautas que regulan el movimiento de los participantes.

La idea de construir este ejercicio nació de los diferentes hallazgos hechos por la comunidad experimental en torno a la relación del trabajo sobre la retroversión de la cadera para el trabajo de la presencia escénica y el trabajo necesario para la ejecución de las técnicas circenses. Por otro lado, incluir el malabarismo, la voz, los movimientos y los desplazamientos planteados en las pautas del ejercicio aumentó la dificultad. Este aspecto propició la necesidad de generar un proceso de manera ascendente y progresiva, en la que con el pasar de los intentos se aumentó la cantidad de pautas y elementos manejados.

Malabarismo Cuadricular (3 Encuentros):

Preguntas generadoras planteadas para los encuentros: ¿De qué manera el trabajo sobre la presencia escénica modifica las formas en las que se ejecuta una técnica circense?, ¿Hay alguna relación entre la conciencia corporal construida con el trabajo sobre la presencia escénica y la concentración necesaria para la ejecución de una técnica circense?

Aunque la mayoría de los integrantes de la comunidad experimental contaba con años de experiencia entrenando con técnicas propias del malabarismo, la inclusión de pautas de movimiento, desplazamiento y uso de la voz generó una nueva concepción de la ejecución de la técnica. Esta conciencia del espacio y los otros con quienes se comparte el mismo, afianzó la ejecución de la técnica circense a nivel individual y colectivo poniéndola al servicio de la creación y la expresión. En ese sentido, el malabarismo cuadricular en palabras de la comunidad, "fue una exploración que unifica la técnica circense del malabarismo con el trabajo realizado en torno a la presencia escénica, logrando equiparar la importancia de las dos para la creación".

Capítulo 3: Entre El Nudo y La Fibra

La exploración con la comunidad experimental me permitió consolidar una serie de instrumentos con los que fue posible evidenciar un crecimiento y evolución de esa caja de recursos que tenían los participantes de la comunidad, no solo para su labor profesional sino también como medio, forma o camino para transformar aspectos del como actuamos en nuestra cotidianidad.

Herramientas Para El Trabajo Experimental






Yo, Mis Raíces, Mi Territorio y Todo Lo Vivo Con Lo Que Convivo En Él.

Las herramientas aquí consolidadas son ejercicios enfocados a aportar en el desarrollo de habilidades asociadas a la concentración, el ritmo, el trabajo colectivo, la conciencia espacial, la conciencia corporal, el equilibrio, entre otras necesidades. Así como también, a propiciar espacios que desde la práctica corporal indaguen, reflexionen, entiendan y dialoguen con su cuerpo, el cuerpo del otro y el espacio que juntos habitan.

El Hombre De Vitruvio

Desde la experiencia como malabarista y artista de circo dentro de los diferentes espacios formativos, laboratorios, talleres, semilleros, encuentros y convenciones de circo entre otros procesos, he podido vivenciar que gran parte de los espacios guiados a la relación con el objeto, parten de un principio de movimiento que aquí he definido desde la perspectiva de Rudolf Laban como Kinesfera, este concepto es comprendido desde la imagen que evoca el Hombre de Vitruvio. Este dibujo de Leonardo Da Vinci, devela la anatomía del cuerpo humano su arquitectura y geometría, enfocando todo esto al estudio de sus proporciones. Este referente ha sido el punto de partida para muchos en su formación como malabaristas para el análisis, exploración y experimentación de las posibilidades del movimiento, así como también el entendimiento de estas en relación al espacio y al objeto.

Es por todo lo anterior que creé el ejercicio “Hombre de Vitruvio”, el cual he implementado en diversos procesos de mi labor como docente por más de 3 años, con el fin de explorar los diferentes principios del análisis del movimiento. Esta experiencia la he abordado a lo largo del presente documento para explorar el ritmo, la atención, la relación de

las kinesferas en el espacio, las posibilidades con objetos cotidianos y objetos de malabarismo. El ejercicio lo dividí de la siguiente manera:

El Hombre de Vitruvio Parte 1

Para la primera parte del ejercicio, cada participante se situó en un lugar del espacio donde pudiera moverse libremente con las posibilidades de su kinesfera de movimiento, sin afectar o verse afectado por las demás presencias que se encontraban en el espacio. Esta primera parte del ejercicio evocó la imagen del hombre de Vitruvio en el cuerpo de cada participante. Para ello, todos abrieron la base de su cuerpo al ancho de las caderas y extendieron los brazos a la altura de los hombros sin generar tensión alguna.

Las pautas del ejercicio fueron las siguientes:

a) Cada participante tuvo una posibilidad de movimiento de acuerdo a un estímulo externo dado por el facilitador. Este estimulo externo fue un metrónomo que osciló entre las 60 y 110 pulsaciones por minuto.

b) En cada pulsación marcada por el metrónomo los participantes debían generar un movimiento concreto con una parte específica del cuerpo. Lo importante del ejercicio era que los asistentes no divagaran entre las posibilidades del movimiento y, por el contrario, los ejecutaran de manera efectiva y orgánica.

c) Cuando los estímulos cesaban o el facilitador proponía una pausa total mediante la palabra “stop”, los participantes debían mantener sus cuerpos en total quietud, sosteniendo lo construido en el cuerpo hasta que el facilitador pidiera que soltaran lo construido y volvieran a un estado neutro.

El Hombre de Vitruvio Parte 2

Una vez entendida esta primera forma del ejercicio, propuse un trabajo en dúos bajo las siguientes pautas.

a) Cada dúo debía situarse en un lugar del espacio donde pudiera moverse libremente por las posibilidades de sus kinesferas de movimiento, sin afectar o verse afectado por las demás presencias que habitaban y experimentaban el espacio.

b) El participante A debía realizar la primera parte del ejercicio, localizándose en el espacio en la posición inicial anteriormente nombrada, sin tener tensión alguna en el cuerpo, estando atento y dispuesto para responder a los estímulos que el facilitador generará mediante el metrónomo.

c) Por otra parte, el participante B, tenía en su mano un objeto imaginario que le permitía explorar con él, sin estar sujeto a la posibilidad del error. Es decir, un escenario ideal para la ejecución de movimientos con el objeto, pues podía ser el objeto que el participante deseaba imaginar y la ejecución de movimientos con este no estaban sujetos a la caída como posible interrupción al flujo construido durante el ejercicio. Este objeto imaginario durante el proceso se ligó a la forma de construcción propuesta en el ejercicio la red de Indra, donde se debía visualizar el acto de tomar una de esa infinidad de joyas presentes en cada lugar de la existencia como energía viva, vibrátil, que se transforma en una extensión del cuerpo, movilizando la ejecución de movimientos.

d) Los movimientos del participante B no estaban sujetos a los estímulos generados por el metrónomo, estos eran independientes y su ritmo dependía de la creación y exploración propia de cada participante.

e) El espacio o escenario por el cual el participante B moviliza las diferentes exploraciones que realizaba, eran las estructuras que formaba de manera estática el participante A con su cuerpo. Esto llevó a un trabajo de exploración colectiva mediante el diálogo entre las kinesferas de movimiento y las creaciones corporales de los participantes.

f) Cuando los estímulos cesaban o el facilitador proponía una pausa total mediante la palabra “stop”, los participantes debían mantener sus cuerpos en total quietud, sosteniendo lo construido en el cuerpo hasta que el facilitador pidiera que soltaran lo construido y volvieran a un estado neutro.

El Hombre de Vitruvio Parte 3:

La tercera parte del ejercicio fue una exploración de acuerdo a las dos partes anteriores, se llevó a cabo en tríos o cuartetos bajo las siguientes pautas:

En El Caso De Tríos

a) Dos participantes ejecutaban la función del participante A. Es decir, dos Vitruvio (Participante A y Participante C) convirtiéndose en la arquitectura viva por medio de la que el participante B, movilizaba una exploración bajo las mismas pautas planteadas en los numerales c) y d) del hombre de Vitruvio parte 2.
b) Los Vitruvio tenían la premisa de siempre tener alguna parte del cuerpo en contacto. La posición inicial antes de empezar a reaccionar a los estímulos generados mediante el metrónomo, era la misma la planteada en la primera parte del ejercicio, evocando la imagen dibujada por Da Vinci en el cuerpo del participante. Solo que en esta ocasión se conectaban los cuerpos de los participantes A y C mediante una mano y un pie, como si se unieran dos dibujos del Hombre de Vitruvio, posicionados uno al lado del otro.

c) El espacio o escenario por que el participante B movilizaba las diferentes exploraciones que realizaba por medio de las estructuras formadas de manera estática el participante A y el participante C con sus cuerpos. Esto llevó a un trabajo de exploración colectiva mediante el diálogo entre las kinesferas de movimiento y las creaciones corporales de los participantes.

d) Cuando los estímulos cesaban o el facilitador proponía una pausa total mediante la palabra "stop", los participantes debían mantener sus cuerpos en total quietud, sosteniendo lo construido en el cuerpo hasta que el facilitador pidiera que soltaran lo construido y volvieran a un estado neutro.

En el caso de Cuartetos

a) Dos participantes ejecutan la función del participante A y dos ejecutan la función del participante B. Es decir, dos Vitruvio (Participante A y Participante C) se convierten en la arquitectura viva, por medio de la que el participante B y participante D movilizan la exploración bajo las mismas pautas planteadas en los numerales c) y d) de la parte 2 del ejercicio.

b) Los Vitruvio tienen la premisa de siempre tener alguna parte del cuerpo en contacto. La posición inicial antes de empezar a reaccionar a los estímulos generados mediante el metrónomo, era la misma la planteada en la primera parte del ejercicio, evocando la imagen dibujada por Da Vinci en el cuerpo del participante. Sin embargo, en esta ocasión se conectan los cuerpos del participante A y el participante C mediante una mano y un pie como si se unieran dos dibujos del Hombre de Vitruvio, posicionados uno al lado del otro.

c) El espacio o escenario donde el participante B y el participante D movilizaban las diferentes exploraciones que realizaban eran las estructuras formadas de manera estática por el participante A y el participante C con sus cuerpos, lo que llevó a un trabajo de exploración colectiva mediante el diálogo entre las kinesferas de movimiento y las creaciones corporales de los participantes.

d) El participante B y el participante D no tenían la instrucción de tener obligatoriamente relación alguna, lo único esencial en estos dos participantes, era que sus exploraciones dialogaran y el flujo de sus movimientos no se viera interrumpido de ninguna manera.

e) Cuando los estímulos cesaban o el facilitador proponía una pausa total mediante la palabra "stop", los participantes debían mantener sus cuerpos en total quietud, sosteniendo lo construido en el cuerpo hasta que el facilitador pidiera que soltaran lo construido y volvieran a un estado neutro.

El Guerrero Energético:

El presente ejercicio lo construí a partir del proceso de exploración de técnicas orientales con Nicolás Sandez en el marco de la residencia artística "Tertulia International Art Residency", ya que las bases dadas por el docente en dicho espacio, aportaban a la construcción metodológica del presente laboratorio porque indagaban de manera práctica el concepto de otredad, cuidado, conciencia del cuerpo, cuidado y conciencia del otro.

El Guerrero Energético Forma1

El participante A estaba en posición de ataque con la guardia arriba manteniendo los puños cerrados, mientras que el participante B se encontraba en posición de defensa cubriendo los puños del participante A con sus manos. El objetivo de los roles del ejercicio era el siguiente, el participante A empujaba sus puños hacia el cuerpo del participante B. Por su parte el participante B tenía que devolver esa fuerza en un movimiento armónico que se desplazara por el espacio buscando que este combate escénico se convirtiera en una danza en dúo. Después de un tiempo de exploración cada participante agradece al otro por el combate y se genera un cambio de rol para que ambos experimentaran los dos roles propuestos para el ejercicio.

El guerrero energético Forma 2:

El participante A estaba en posición de ataque con su guardia arriba mientras que B mantiene la guardia arriba en posición de defensa con las manos abiertas. Entre ellos había una distancia de no más de 10 cm. El objetivo de los roles del ejercicio era el siguiente: El participante A lanzaba ataques hacia su compañero B, usando las extremidades superiores e inferiores, buscando que estos no tocaran al participante B, obligándolo a moverse por el espacio. Por su parte, el participante B usaba los ataques de A como motor de movimiento creando en su mente el imaginario de que los golpes de A eran como un fuerte viento que le obligaba a movilizarse de acuerdo a dichos estímulos. Después de un tiempo de exploración cada participante agradece al otro por el combate y se genera un cambio de rol para que ambos experimenten los dos roles propuestos para el ejercicio.

Presencia escénica

Para aportar a la construcción de un entrenamiento en torno al uso de las técnicas extra-cotidianas del cuerpo, tuve como base el proceso formativo "*Cuerpo Presente*" del teatro de la Memoria. Un espacio de formación integral en artes escénicas a modo de laboratorio permanente, construido con "un tejido de técnicas del teatro, la danza y la somática que potencian la presencia escénica y exploran las posibilidades energéticas, expresivas, rítmicas y de composición del performer, permitiéndole crear, investigar, componer y sistematizar el conocimiento, desde el diálogo y la autonomía" (Monsalve, 2019).

Por lo tanto, consideré importante traer momentos específicos de este entrenamiento en los principios de la antropología teatral de Eugenio Barba y Nicola Savarese, el estudio de técnicas del sur de India y una exploración somática en danza perceptiva. Así como también, ejercicios construidos a partir de este proceso con una finalidad y perspectiva diferente dado sus aportes en la búsqueda de la integración de cuerpo, mente y emoción para la creación escénica.

Cuerpo sensible, Cuerpo Consciente:

Para el presente ejercicio, cada participante se situó en un lugar del espacio en el que pudiera moverse libremente por las posibilidades de su kinesfera de movimiento, sin afectar o verse afectado por las demás presencias que habitaban y experimentaban en el espacio. De las posibilidades de movimiento que da la kinesfera los participantes se mueven únicamente en el eje anteroposterior (Avance y retroceso, frente y espalda. Vectores delante-detrás) y en el eje Transversal (Simetría y lateralidad. Vectores izquierda-derecha).

El ejercicio comenzó con la exploración de 4 niveles de la siguiente manera:

1. El participante explora paso a paso los diferentes cambios que experimenta su cuerpo en los 4 niveles en el eje anteroposterior, vector delante.

2. El participante explora paso a paso los diferentes cambios que experimentó su cuerpo en los 4 niveles en el eje anteroposterior, vector detrás.

3. El participante explora paso a paso los diferentes cambios que experimentó su cuerpo en los 4 niveles en el transversal, vector izquierdo.

4. El participante explora paso a paso los diferentes cambios que experimentó su cuerpo en los 4 niveles en el eje transversal, vector derecha.

Posterior a la primera parte del ejercicio, proyecté hacer los mismos 4 pasos nuevamente, pero en esta segunda exploración cada participante regresó a la posición neutra conservando las tensiones y fuerzas construidas en cada dirección sin acumularlas. Es decir, después de traer lo construido al neutro, sostuvieron unos segundos, lo apropiaron y luego soltaron todas las tensiones en su cuerpo para explorar la siguiente dirección.

Para la tercera y última parte del ejercicio, propuse realizar estos 4 pasos nuevamente, pero esta vez regresando al estado neutro acumulando las tensiones y fuerzas construidas en cada dirección. Después de traer lo construido al neutro, cada participante debía sostenerlo unos segundos, apropiarlo y proseguir con la siguiente dirección, sin soltar lo construido en su cuerpo. En esta parte del ejercicio, el participante acumulaba las tensiones y fuerzas construidas en cada dirección. Esa construcción de tensiones contenidas en el centro del cuerpo del actor recibe el nombre “Cinturón Energético”.

Cuerpo sensible, Cuerpo Consciente moviéndose por el espacio:

La finalidad de este ejercicio fue generar un control sobre las tensiones corporales buscando una conciencia plena sobre los movimientos ejecutados con el cuerpo; una vez construido el cinturón energético completamente (queriendo decir con esto que el cuerpo está teniendo activas todas esas micro tensiones internas, que sostienen el equilibrio y fundamentan el concepto de presencia escénica abordado desde el laboratorio). Durante el ejercicio los participantes caminaron por el espacio haciendo invisibles tensiones, buscando que toda la construcción fuera interna y fundamentará el movimiento general del actor. En este desplazamiento la única tensión existente, aunque también invisible a simple vista, fue la del centro, la del “hara”, la de la cadera construida durante el entrenamiento.

Dado a lo anterior como facilitador tuve que estar muy atento a cada participante de la comunidad experimental observando de pies a cabeza, los cuerpos que por el espacio se desplazaron resaltando las tensiones, gesticulaciones y demás movimientos que ejecutaban inconscientemente, buscando con esto que los participantes estuvieran cada vez más sensibilizados de la necesidad de que cada movimiento ejecutado en el cuerpo se realiza por una decisión consciente y concreta que contempla los cuerpos y todo aquello que compone el espacio con el que conviven.

La Red De Indra:

El texto mediador usado anteriormente para abordar la otredad, lo propuse como principio para realizar una exploración corporal que tuvo como objetivo en los participantes, no solo reconocer su cuerpo, sino también reconocer al otro, el espacio y en general a todo lo vivo con lo que habitan a diario como algo que los compone y que afecta cada acción que ejecutan. El ejercicio propuso, que después de disponer de su cuerpo hacia un "cuerpo sensible", mediante los ejercicios de desequilibrios y equilibrios precarios, buscaran un estado de conciencia sobre su cuerpo, en especial sobre su centro como motor de los movimientos que ejecutaban. El propósito fue que no los pensaran con anterioridad, sino que fueran movimientos que nacieran del imaginario propuesto por el ejercicio. Es decir, movimientos orgánicos que de manera concreta y genuina surgieran durante la ejecución de la sesión.

Para lo anterior proyecté que cada persona, después de realizar la correspondiente activación de su cinturón energético, empezara a movilizarse por el espacio con el objetivo de visualizar en el imaginario esa Red de Indra que habita todo el espacio. Posteriormente, debían tomar una de esa infinidad de joyas que estaban presentes en cada lugar que podían percibir de su existencia con la energía viva y la energía vibrátil que habita su cuerpo y moviliza la ejecución de movimientos. Todo lo anterior se realizó con el objetivo de crear una danza natural propia de cada cuerpo, que develara las necesidades de movimiento y expresión de cada ser. De esta manera, se evidenció la exploración de las capacidades y factores de movimiento propios del cuerpo como objeto o medio con el que los participantes construyeron su realidad, relacionándose con las distintas realidades que componen el universo.

Las pautas para esta exploración fueron:

a) La joya tomada del espacio la puedo agarrar, lanzar, deslizar, equilibrar e introducir en mi cuerpo.

b) Cuando este objeto este dentro del cuerpo, se deben modificar las formas en las que este se moviliza.

c) Pueden en un movimiento entregar esa joya nuevamente al espacio sin cerrarlo, con la condición de que esta joya vuelva a entrar en el participante de manera sorpresiva, alterando una parte específica del cuerpo, modificando los movimientos.

La Hoguera De La Danza

Para este ejercicio, en un círculo como el que se forma alrededor de una hoguera, se ubicaron los participantes priorizando su kinesfera, para que no se viera interrumpida por los movimientos de algún otro participante. Posteriormente, se realizaron nuevamente los ejercicios de *Cuerpo sensible* y *Cuerpo consciente* para activar el centro con el fin de que todos y todas estuvieran en el estado del aquí y el ahora.

Una vez activado el cinturón energético, uno de los participantes designado a la labor con anterioridad, tomaba una joya de la red de Indra y se movilizaba dentro del círculo, compartiendo al grupo su danza natural. El grupo sostuvo la postura para evitar cualquier fuga con el centro activado, pretendiendo que la atención y la energía de todos los que estaban en el círculo, estuviera con quien habitaba el centro de la hoguera. Cuando el participante que se encontraba en el centro, sentía la necesidad de entregar esa energía la dirigía con la mirada y con el cuerpo mediante un movimiento concreto a cualquiera que estuviera en el círculo. En ese sentido, lo anterior evidenció la importancia de los ejercicios de desequilibrio y equilibrio precario, ya que despertaron la atención y escucha grupal, acciones necesarias para que el flujo de la energía construida no se viera interrumpida por fugas o faltas de atención. Una vez, esta energía pasó por todos los que componían el círculo, el último participante devolvió la joya al espacio, dando con esto cierre al ejercicio.

El Objeto Como Una Extensión De Mi Cuerpo

Los ejercicios aquí consolidados fueron las herramientas usadas con la comunidad experimental para explorar principios técnicos de relación con un objeto y la transposición de los mismos principios en objetos cotidianos, de circo y pensados o construidos para la escena.

Ejercicio “Mi Cuerpo y El Objeto”, Transposición Didáctica Del Planteamiento “Viaje Elemental”:

“Viaje elemental”, hace parte de las metodologías de dirección-creación y formación actoral, compartidas por el maestro Ramiro Sandoval y podría esbozarse de la siguiente manera:

a) Es un trabajo en torno a los cuatro elementos (Fuego aire, agua y tierra), mediante una exploración con la máscara bajo los principios nombrados anteriormente, donde se busca que la persona o personas que están ejecutando el viaje o recorrido tengan como objetivo ser el elemento, entrar en el elemento en su máxima expresión; queriendo decir con esto que “No es el chorrito”, “No es el viento que pasa cotidianamente”, es todo el elemento en general.

b) Luego de transitar un determinado trayecto se genera un stop o estatua, es un momento de contención en el que se debe evitar las tensiones corporales y donde el facilitador, retira delicadamente la máscara dejando ver el rostro con la expresión construida a través del viaje. Luego de mantener por un tiempo la quietud se le pide a la persona que diga un texto previamente acordado, buscando que esta voz y este cuerpo que habitan de manera extra cotidiana el espacio sean resultado de la exploración planteada por el ejercicio.

El “Viaje elemental” como acabe de esbozar de acuerdo a lo planteado por el maestro Sandoval, tiene como objetivo generar una presencia escénica en los participantes, asociada a la conciencia a través del movimiento y la reflexología de la pelvis, de la cadera, del “hara”, propiciando el entendimiento de las diferentes bases y fundamentos del trabajo con máscara. De igual manera, se busca que esta construcción a través del cuerpo, sea la que potencie lo que el texto genera, no solo desde el significado de la palabra, sino que también desde lo que provoca cada sílaba, cada letra.

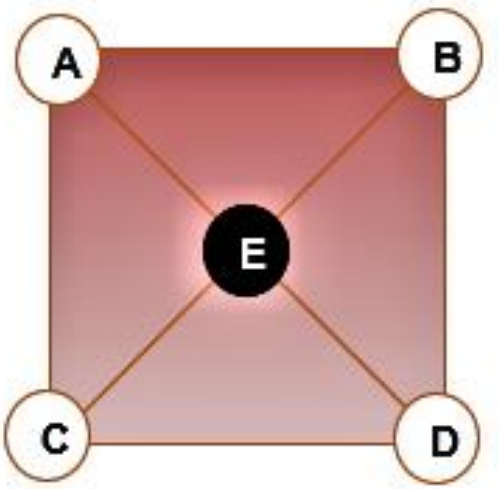
En este sentido, los ejercicios construidos con las técnicas del maestro Simioni y el Teatro de la Memoria fueron guiados a compartir con la comunidad experimental esa búsqueda de la presencia escénica como base para la construcción de una técnica extra cotidiana, con la cual enriquecer la caja de herramientas con las que se cuenta a la hora de salir a escena.

Ejercicio el Hombre Vitruvio con Objeto:

En el caso puntual del “Viaje Elemental” el cambio de enfoque a la metodología propicio un proceso con el cual generar desde el trabajo con la máscara un primer acercamiento al trabajo con el objeto. Entendiendo el objeto al igual que la máscara como una extensión del cuerpo, la cual habitar y a través de la cual poder ser.

Teniendo como base el “Viaje elemental” en la exploración con el objeto se proyectó hacer una exploración con la mismas dinámicas y pautas del hombre de Vitruvio parte 3. Sin embargo, realicé una modificación en cuanto al objeto imaginario con el que realiza la exploración el participante B (Y el participante D en el caso de cuartetos). En este sentido, ya no es un objeto imaginario sino un objeto cotidiano o de malabarismo que el participante desee explorar. Llevar a cabo este ejercicio con la comunidad experimental que ya tenía una creación consolidada, abrió la posibilidad de realizar la exploración con los objetos puntuales del personaje al que cada participante quería dar vida.

Malabarismo Cuadricular:



Esta propuesta enlazó las pautas planteadas por el ejercicio construido a partir de la obra Quad de Samuel Becket (compartido en el marco de la residencia Tertulia International Art Residency) y las técnicas básicas de malabarismo de la siguiente manera:

Cuatro participantes se desplazaron por un circuito cerrado en forma de cuadrado delimitado previamente en el espacio. Una vez dentro del cuadrado, los participantes caminaron de manera monótona y sincrónica. Esta caminata, su velocidad y ritmo fueron construidos colectivamente. Todas y todos los que estaban dentro del cuadrado tenían que estar escuchando, viendo y sintiendo todo lo que pasaba en el cuadrado, buscando con esto la precisión en los movimientos que solo fue posible, gracias a la exactitud de dicha sincronización.

Además de las 4 esquinas del cuadrado donde se ubican los participantes, hay un punto marcado en el suelo delimitando el centro, es lo que Beckett llamaba la zona de peligro. Dado que los participantes debían desplazarse de manera sincrónica al llegar al centro, todos debían evitarlo rodeándolo por su lado izquierdo evitando así el contacto entre ellos y con la zona de peligro.

El recorrido de los participantes sería el siguiente:

Desplazamiento	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
Participante A	AC	CB	BA	AD	DB	BC	CD	DA
Participante B	BA	AD	DB	BC	CD	DA	AC	CB
Participante C	CD	DA	AC	CB	BA	AD	DB	BC
Participante D	DB	BC	CD	DA	AC	CB	BA	AD

Entendiendo lo anterior, como un solo ciclo donde los participantes a partir de su desplazamiento recorrieron todas las posiciones posibles del esquema planteado volviendo a quedar en su posición inicial. Ahora bien, las columnas debajo de la enumeración de desplazamientos necesarios para completar el ciclo, evidencian en su primera letra el punto de partida del participante y en la segunda letra el punto de llegada del mismo.

Al observar la tabla, también es posible divisar que la pauta central de movimiento es siempre dirigir los desplazamientos ejecutados por la lateral izquierda de quien los realiza. Con lo anterior como base, la presente herramienta denominada malabarismo cuadricular, posibilitó a través de las pautas que se presentan a continuación que el ejercicio funcionara para personas que practican malabarismo y las que no.

Pautas Para Todo Participante

1. Uno de los participantes, sin importar cuál, tendrá una pelota, balón u objeto cualquiera en la mano. Al completar su primer desplazamiento nombrara en voz alta a uno de sus compañeros a quien posteriormente lanzara el objeto.

2. Una vez el participante nombrado reciba el objeto, todos los demás participantes continuaran en desplazamiento. Se realiza lo mismo en cada trayectoria hasta que todos vuelvan a su posición inicial y se complete el ciclo mostrado en la tabla.

3. Es necesario hacer la claridad de que no pueden desplazarse de un punto a otro sin que el participante que tiene el objeto haya pasado este a otro compañero.

Pautas para participantes que tengan nociones o practiquen la técnica del malabarismo:

1. En caso de trabajar con participantes que en su totalidad practiquen el malabarismo, todos tendrán dos pelotas en la mano, a excepción de uno de los participantes, sin importar cual. Este tendrá tres pelota u objetos de malabarismo en la mano y se desplazará mientras ejecuta la base tradicional del malabar con tres objetos. Al completar su primer desplazamiento, nombrara en voz alta a uno de sus compañeros a quien posteriormente lanzara uno de sus objetos.

2. El participante nombrado, debe recibir el objeto que le envían e incluirlo en el juego de dos pelotas que tiene en las manos. Todos los participantes continúan el desplazamiento. Se realiza lo mismo en cada trayectoria hasta que todos vuelvan a su posición inicial y se complete el ciclo presentado en la tabla anterior.

3. Es necesario hacer la claridad de que no pueden desplazarse de un punto a otro sin que el participante que tiene el objeto haya pasado este a otro compañero, el cual tuvo que llamar previamente como lo especifica el ejercicio.

Para el ejercicio consolide un principio contrario a lo propuesto por Becket y es que, aquí si hay necesariamente una conexión entre los participantes del ejercicio. Pues este no planteó un trayecto sin interacción entre los participantes sino todo lo contrario, creó una partitura colectiva mediada precisamente por la conciencia, concentración y exactitud de los movimientos.

Lo anterior lo consolide con base en las apreciaciones de la comunidad experimental al realizar el ejercicio. Pues pude apreciar que más allá de ser un entrenamiento que potenció la disociación entre la voz, el desplazamiento, el trabajo colectivo y la ejecución de acciones con un objeto determinado, fue una indagación que propició la creación poniendo la técnica al servicio de esta. Es decir, que el malabarismo o inclusión de objetos no pasó a ser el centro del ejercicio, pues se encontró solo al servicio de la construcción de un movimiento colectivo que, basado en la exactitud de la ejecución permitió una sincronización en lo ejecutado por los participantes.

Hilando Entre Nudos

Los nudos que nos acercan

Después del trabajo con la comunidad experimental en pro de la construcción de sus presencias escénicas y de acuerdo a la metodología de mapa teatro, escogí un referente con el que la comunidad experimental reconociera algo que le es propio, que le representa y que puede ser el vehículo que movilicé múltiples posibilidades de metaforizar y explorar el ¿cómo comunicar sus maneras de hacer, de habitar y de existir mediante su propio proyecto artístico?

Para este proceso, fue importante el entender que parte de la comunidad experimental tiene gran experiencia e interés por el proceso audiovisual para visibilizar y enriquecer el circo colombiano como forma generar incidencia en un territorio. Por esta razón, fue necesario generar un diálogo con los integrantes de las diferentes compañías, en donde se llegó al acuerdo de desarrollar dos fases de experimentación en el laboratorio, que ampliaron la investigación y nutrieron la creación artística. La primera parte giro en torno a los referentes audiovisuales planteados por la comunidad. En suma, la segunda fase se enfocó en profundizar y problematizar lo creado hasta el momento mediante una serie de referentes.

Entre Nudos: Mis Referentes, Mis Formas De Narrar El Mundo

¿Cuál es la incidencia que generó el arte en los procesos de construcción de comunidad y solución o transformación de las problemáticas en los territorios? Fue la pregunta base que movilizó la creación y que para el caso puntual de los referentes audiovisuales llevó a los participantes a una serie de materiales, que tenían como eje transversal el conflicto interno que sufre el territorio colombiano y que los miembros de la comunidad experimental han vivenciando a través de sus familias, comunidades, procesos educativos y entornos.

Silencio en el Paraíso (Colbert García 2011), Los colores de la montaña (Carlos Arbeláez 2011), La sombra del Caminante (Ciro Guerra 2004), entre otros materiales cinematográficos fueron algunos de los primeros referentes por medio de los que los miembros de la comunidad identificaron algo de lo que querían decir. Sin embargo, más allá de buscar narrar mediante este proceso los flagelos de la violencia como algo inherente al desarrollo histórico del territorio que habitan. Lo que realmente plasmó la comunidad experimental, fue como a pesar todo lo adverso y precario que puede vivirse en un territorio el arte es una herramienta de creación que propicia alternativas que dan cara a las diferentes problemáticas que genera la naturalización de la violencia en las comunidades y territorios.

Trenzando Nudos: Encontrando un nudo colectivo:

Escuchando atentamente cada reunión, fue imposible no notar que existe un profundo sentir social en todos los miembros de la comunidad, que movilizó sus narrativas y referentes. Esto llevó a esta investigación a generar la propuesta de referente audiovisual: El circo de la mariposa, un cortometraje que nos propuso un ejemplo de enseñanza para la liberación, mediante una motivadora historia de transformación humana que nos invitó a dejar de pensarnos y sentirnos incapaces, pobres o ignorantes.

El referente propuesto fue acogido por la comunidad experimental, lo observaron, analizaron y dialogaron en torno a todo lo que detonaba como comunidad. Este proceso llevó a los participantes al igual que en Prometeo acto I y II de Mapa Teatro, a una identificación puntual con un personaje del referente mediante el que se metaforizaron las diversas necesidades de expresión que planteaba la comunidad en este momento.

En el caso de Mapa Teatro la comunidad experimental se identificó directamente con Prometeo, cuando este personaje en el mito escrito por Heiner Müller entiende que no puede actuar pensando solo en sus necesidades e intereses, cuando es consciente de que existe otro ser cuya existencia depende de él. Para el caso de los participantes del proceso fue Will, el protagonista del cortometraje, un hombre sin brazos ni piernas a quien el Señor Méndez el dueño del circo le ofrece un lugar, una familia y una hoguera sobre la cual construir un camino.

Un Nudo Colectivo: Reconocer Mi Subjetividad En Las Realidades Que Me Rodean

Dedicarse a hacer circo en un país con un limitado acceso a procesos de formación profesional en las artes circenses, agregado a esto la precarización de la educación pública y de los diferentes espacios que brindan una mayor accesibilidad al compartir de saberes entorno a las artes, se puede comparar con la experiencia de Will cuando cayó al rio, literalmente era querer nadar en el rio entero sin brazos ni piernas. Sin embargo, así como Will en el cortometraje hizo de lo increíble su bandera, en la realidad también tenemos referentes que han demostrado que es posible ir más allá de lo que se piensa. Como ejemplo de ello, se encuentran Jonathan Hernández, Julián Moreno, José Valencia, José Miguel Martínez, Gabriela Díaz, Kevin Lukas Vaca, Edward Alemán entre otros tantos colombianos que están desempeñándose profesionalmente en compañías, festivales y circos de mayor recorrido y renombre en el mundo. Estos personajes son los Will de Ciudad Bolívar, Usme, Boyacá, de nuestra tierra, son la respuesta a nuestra pregunta sobre entender el circo, como transformador de realidades de las comunidades donde se generan procesos serios y rigurosos con una reflexión continua que "*permita encontrar y superar vacíos, reformular estrategias y cumplir objetivos. "* (Teatros, 2016, pág. 87)

Ahora bien, el referente central no solo aporto en el proceso de metaforizar ciertos sentires, necesidades y pensamientos de la comunidad experimental, sino que también mostro un circo cuyos arquetipos van más allá de la carpa, un circo que llega a los lugares más populares, cuya esencia es poner el arte al servicio de quien lo necesita para metamorfosear ideas y pensamientos en realidades. En suma, el arte circense permite entender a partir de la diversidad y la diferencia con la que se habita en el mundo que entre "*más grande sea la lucha, más glorioso será el triunfo. "* (Weigel, 2009)

Es en este momento de la investigación decidí generar un espacio de diálogo entre la tutora de la presente investigación y la comunidad experimental, buscando que este encuentro fuera el motor que impulsara a los integrantes de la comunidad experimental a problematizar sus lugares de enunciación, desde lo pedagógico, lo artístico y lo investigativo, comprendiendo que reconocen y han desarrollado previamente estas labores en su experiencia dentro de los procesos populares y comunitarios que han creado o de los cuales han hecho parte.

Dicho encuentro no solo propició la necesidad de problematizar los lugares de enunciación propios de la comunidad experimental, sino que fue el detonante para entender que era el momento del proceso para profundizar en la historia de nuestro territorio, explorando la memoria colectiva que sustenta el compendio de realidades con las cuales los integrantes de esta comunidad han coexistido en los diferentes momentos de su vida.

Del nudo al tejido: Profundizando en nuestra historia.

En esta parte consideré necesario explorar los diferentes referentes literarios que propuse a la comunidad experimental buscando que aportaran a la profundización que tuvo como objetivo la comunidad después del encuentro con la docente. Para esto, propuse la lectura de una dramaturgia construida previamente por mí en el énfasis de creación a cargo de la maestra Claudia Torres. Esta dramaturgia se llama "La lucha es por la tierra", fue creada a partir de una investigación en torno a las diferentes masacres documentadas a través de la obra *"El testigo"* de Jesús Abad Colorado. Sus fotografías expuestas hasta diciembre de 2020 en el claustro de San Agustín de la Universidad Nacional, fueron el detonante que impulsó las letras en torno a la vida de Jorge Rene Medina Cárdenas, un personaje que recoge la experiencia de muchas vidas e historias que se perdieron en Colombia, sin si quiera ser parte del conflicto interno del territorio, silenciando para siempre sus voces.

Esta historia pretende narrar algunos relatos de los sobrevivientes e historiadores de la mal llamada democracia del territorio colombiano, historias que, desde mi perspectiva como autor, no deben perderse de la memoria colectiva del mundo entero. Compartir esta investigación y sus resultados con la comunidad, nos llevó a explorar una nueva serie de referentes que alimentaron el proceso de reconocer y entender la historia del territorio del cual somos parte. En suma, entre estos referentes encontramos *Basta ya: Colombia memorias de guerra y dignidad, cuyo* capítulo *Memorias: La voz de los sobrevivientes*, el cual fue

utilizado como medio para indagar en las "memorias de quienes han sido testigos y víctimas sobrevivientes de los hechos de violencia*"*, relatos que "aportan datos y describen sucesos, entornos y dinámicas políticas y sociales que permiten caracterizar los impactos de las acciones violentas y proporcionan elementos para interpretar los motivos y las lógicas del conflicto (Colombia, 2013, pág. 329)*".*

Los diferentes hechos violentos de la historia del país conocidos por la comunidad experimental durante este proceso, nos llevó a otro documento del Centro de Memoria Histórica, el texto *"Unión Patriótica: Expedientes contra el olvido"*. Con este texto los participantes ubicaron más contextos, fechas y momentos específicos de la historia del territorio que generaron una serie de pensamientos, sentimientos, inconformidades, entendimientos y aprendizajes que derivaron en una indignación colectiva, respecto a lo que planteaba la investigación desde el comienzo del proceso, pero que solo hasta ese momento fue visible para los integrantes de la comunidad. Lo que evidenciaron los participantes fue la naturalización de la violencia en la sociedad colombiana como aspecto que indiscutiblemente tenemos que esforzarnos por transformar desde nuestras prácticas artísticas, pedagógicas y políticas.

Con todo lo que había recogido mediante esta investigación, fue posible llegar a unos referentes escritos que desde el teatro aportaron formas de metaforizar y dar un lugar a todos estos hechos que la comunidad no pretende plasmar o contar fielmente. En contraste, los utiliza como detonantes de las problemáticas que enfrentan en sus cotidianidades. Uno de estos referentes fue la *"Siempreviva"* de Miguel Torres, una obra que permitió a los lectores estar inmersos en la realidad, mientras se embarcan en una historia ficcional. Ahora bien, en la construcción de memoria propuesta a partir de este tipo de obras se construye un proceso de identificación donde el distanciamiento entre lo que les sucede a los personajes y al espectador, desaparece totalmente logrando con esto un uso ejemplar de la construcción de memoria, que permite "utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro" (Todorov, 2000, pág. 22).

Todo los referentes puestos sobre la mesa anteriormente, enriquecieron en gran medida la cantidad de herramientas, recursos y argumentos que acumuló la comunidad experimental en pro de su creación artística, para seguir encaminando todo esto en una serie de encuentros, donde hicieron hincapié en la necesidad de expresar mediante la creación las múltiples violencias que sufren las juventudes de los barrios populares como, la limpieza social, la distribución de estupefacientes, las fronteras invisibles, los atentados y persecuciones a líderes, gestores e integrantes de los procesos de activismo en los barrios, falsos positivos, falsos positivos judiciales, reclutamiento forzado, entre otros. Estas realidades según la comunidad experimental debían develarse en algún momento en el proceso escritural de la creación artística.

Otra de las problemáticas que resultaron importantes dentro de los insumos que reunió la comunidad para su creación, fue la de aquellos miembros de la sociedad que se identifican con los dueños de los medios de producción sin tener relación alguna con ellos, más que la de ser su empleado o incluso su simple admirador, además de generar con esto, un repudio o desprecio hacia sus pares. Esta problemática puntualmente generó mucho interés, pues fue algo transversal a las historias y contextos de toda la comunidad.

En este sentido, con el objetivo de nombrar este comportamiento, por medio de la investigación los participantes y yo, nos encontramos con el Síndrome de Doña Florinda propuesto por Rafael Ton. En el cual se definían este tipo de comportamientos sociales a través de un personaje que era familiar para todos los miembros de la comunidad. Para comprender este síntoma recurrí al referente el Monte Calvo de Jairo Aníbal niño. En donde las preguntas de Canuto, en medio de su simplicidad, enfrentan y contradicen los diferentes discursos sobre la democracia, la patria, la civilización, y demás enseñanzas que Sebastián recibió en el Monte calvo, un campo de batalla extranjero al otro lado del mundo. Esta obra y las contradicciones propuestas en ella, nos plantearon un Sebastián que no se reconoce en su realidad y muy dentro de si aún entre todas las adversidades que le plantea su cotidianidad dadas las secuelas que le dejo su paso por la guerra, logra ubicarse por encima de quien entre la mendicidad es su única compañía y apoyo.

El referente propuesto fue acogido por la comunidad experimental, lo que nos llevó a verlo, analizarlo y dialogar alrededor de todo lo que se detona como comunidad. De igual manera, que el proceso realizado en torno al referente audiovisual donde encontraron una identificación con el personaje de Will del Circo de La Mariposa. Sin embargo, en este caso la relación de Canuto y Sebastián sirvió para encontrar una base que permitiera conocer la relación de dos de los personajes que los integrantes de la comunidad esbozaron.

Creaciones, hallazgos y transformaciones.

A este punto, más allá de los referentes la comunidad experimental y yo, teníamos en la mente no solo una narración, sino una serie de sucesos de la historia de Colombia que queríamos revivir y desde lo ficcional, darle un lugar en el presente, manteniendo vivos estos sucesos de la memoria colectiva del territorio que habitamos. Con esto buscamos aportar a los procesos que resignifican toda la violencia de nuestra historia como aprendizaje que aporta a la paz, a la reconciliación, a la no repetición y a la construcción de un país que pueda desnaturalizar esa violencia que esta tan arraigada en lo más profundo de lo que somos.

Durante todo este proceso con la comunidad, los diferentes ejercicios y creaciones fueron orientados a recordar y naturalizar el mantener vivos esos recuerdos que nos construyeron como personas. Un ejemplo, usado para estos procesos, fue el compartir mi experiencia como

actor en el montaje *"El diario de Anna Frank"* de la compañía Bae Kwan Gong de Corea del Sur en coproducción con Tabula Rasa de New York, donde se puede observar como el diario que Ana decidió llamar Kitty, se convirtió en un personaje vivo que relató las memorias de una niña de trece años. Este diario moviliza una serie de recuerdos e historias que mantienen viva en la memoria colectiva los flagelos de la guerra.

A partir de todos los ejercicios colectivos sobre las memorias personales de los integrantes del proceso surgió un diario, que los participantes y yo decidimos al igual que Ana Frank darle un nombre que develara los sentires de todos aquellos que en algún momento fueron denominados y entendidos como residuos de la sociedad, personas de las que se sabe de su existencia, pero que en algún momento al carecer de utilidad son desechables, productos que como sociedad no pudimos encontrar un fin y decidimos simplemente dejar abandonado en lo hostil del territorio y en el desierto de nuestra memoria.

La Chatarra de Oro: Diario de una Memoria Colectiva

Muchas opciones se dibujaron para darle un nombre a todo el material recopilado, entre los que se encontraron los siguientes, Aporte voluntario, Re-Uso, El Oro Desechable, La Magia en la Chatarra, Cartón y Color, Germinando en Concreto, entre otros posibles nombres. Sin embargo, después de varios encuentros la comunidad experimental decidió llamar a su diario, La Chatarra De Oro. Puesto, que encontraron en estas palabras la síntesis de una historia que relata los tesoros que se encuentran entre las montañas de la periferia bogotana, tomadas por diferentes comunidades, quienes han construido barrios, historias y recuerdos invaluables sobre el desplazamiento y los tipos de violencia a los que logran sobrevivir desde el arte, la convicción y la esperanza plena de hacerlo cada día mejor.

Esta historia contempla el ¿cómo?, los procesos de construcción colectiva generados desde iniciativas artísticas en contextos hostiles y olvidados, les recuerda a todos los que son considerados como chatarra, como desechables que son una joya preciosa de la red que compone el universo y su existencia trasciende y afecta a todo en cuanto lo rodea.

Para el desarrollo de esta historia, decidí usar una de las opciones propuestas por la comunidad en el proceso de darle un nombre a nuestro diario. A partir de lo que determine que la historia fuera contada en capítulos, que en su desarrollo narran no solo los relatos y memorias de la comunidad experimental, sino el proceso de crecimiento de una planta de maíz desde la semilla hasta que esta germina en medio del concreto de la ciudad. Con el objetivo de comprender ¿por qué muchas consignas de la lucha popular hablan del maíz? Ya que Colombia, como muchos de los países latinoamericanos, tiene en su desarrollo histórico una cultura alrededor del maíz.

Es relevante recordar que somos hijos del maíz, pues los indígenas dieron inicio a estas tradiciones que hasta hoy día resisten al paso del tiempo y se conservan entre los indígenas,

campesinos y quienes habitamos los espacios urbanos de las ciudades. De lo anterior nacen los capítulos, La semilla, Germinación, La plántula, Macollaje y Una flor en el cemento, donde es posible observar lo siguiente:

- La chatarra de oro relata de manera ficcional las memorias de los integrantes de la comunidad experimental, sus barrios y contextos a través de una serie de objetos como zapatos, balones, semáforos, cuerdas y grandes maletas que, en la investigación, fueron movilizadores de recuerdos transversales a los diferentes relatos recopilados desde sus múltiples posibilidades de significación.

- Cada personaje en sí mismo, guarda gran parte de la investigación y el compartir de los recuerdos, sentires, pensamientos, metas, deseos y experiencias del integrante de la comunidad experimental que lo representa.

- Los nombres de los barrios que aparecen en el relato corresponden a los diferentes líderes asesinados durante el exterminio sistemático del partido político de la UP. En suma, recopilan dichos eventos a través de una serie de atentados a los procesos populares y comunitarios gestados en cada espacio, desde el barrio Leonardo Posada hasta el barrio Bernardo Jaramillo pasando por el Jaime Pardo Leal.

- Los nombres y personajes del relato corresponden a diferentes personas de la historia colombiana que fueron asesinadas por su lucha vehemente en contra de la corrupción, el narcotráfico, la violencia y la desigualdad social en el país.

Todo lo anterior es un ligero esbozo de lo que compone a “La chatarra de Oro”, una creación artística de formato diverso, creada a partir de una investigación de más de un año con una comunidad experimental de artistas circenses, formados en procesos populares e independientes. En este proyecto se vincularon cuatro agentes culturales o artísticos, que buscaron con esta creación y su tejido en general, aportar al desarrollo de ejercicios de reflexión y construcción de estrategias articuladas con nuevas formas de encuentro ciudadano, conexión con los públicos, construcción de comunidades, presencia en la cotidianidad, recuperación de la confianza con proyección a las acciones a realizarse desde el arte y la cultura de cara a la emergencia sanitaria y a su superación.

Esta fue una creación artística planteada para diversos formatos, dado el referente de base para la creación de la metodología que fue mapa teatro, agregado a esto el proceso investigativo se dio de manera colectiva durante la coyuntura del Covid-19. Este contexto generó la necesidad de experimentar y construir nuevas formas para mantener vivas las diferentes expresiones artísticas a pesar de la distancia que existe hoy día con el público.

Adentrarse En Lo Hilado: Entre El Cuerpo y La Escritura

Durante todo el proceso de investigación con la comunidad experimental se generaron una serie de creaciones en diferentes formatos que permitieron ver las formas de leer, escribir, narrar, definir, explicar, compartir, recordar e indagar en la memoria colectiva e individual de todos los que compusimos el proceso. Estas creaciones y materiales producto de la indagación colectiva dieron forma a la "Chatarra de Oro", así como también construyeron materiales audiovisuales, redes sociales, reels, books, teasers, entre otros resultados del trabajo colectivo que fortalecieron los procesos de la red ampliando las herramientas y con esto el universo de posibilidades.[5]

Pero también, estos materiales, creaciones y demás construcciones consolidadas de la mano de la comunidad experimental en la presente investigación, son la forma en la que se puede reconocer a los protagonistas de este proceso. Son sus palabras, sus experiencias, sueños, metas, sentires, formas de entender y ver la vida, las que aportaron al proceso de la chatarra de Oro y mediante las cuales decidí dar a conocer a las personas detrás de Rizoma Circo, la comunidad experimental de la presente investigación.

Autorretratos literarios: Soy, eres, somos

Circo Sombra

Leonardo Díaz:



[5] Links de las creaciones Audiovisuales realizadas durante el proceso investigativo: Ignominia: https://www.youtube.com/watch?v=jTEhKsKJdFQ, La Chispa: https://www.youtube.com/watch?v=pyN1qkk2zOw, Ahora es Cuando: https://www.youtube.com/watch?v=ZmQN_SUdP2U

“Soy Eddie Leonardo Díaz, soy moreno y mi color de cabello es oscuro. Tengo cejas pobladas y con mucha barba. Tengo 31 años de los cuales ya llevo 10 años dedicados al arte circense. Alguien alguna vez me dijo solo tienes una vida, por lo tanto, vívela como quieras y eso precisamente terminé haciendo. Ya que cuando conocí el arte sentí que despertó mi vida, por eso fue el modo de vida que adopté, aunque es duro, es algo que me hace muy feliz.

Tengo dos hermanos a los cuales quiero mucho, aunque no seamos los más cercanos. Mi mamá siempre fue un motor, ya que siempre respeto mi forma de ver la vida y aunque a veces no lo comparte mucho, siempre está, estuvo y estará ahí. Eso fomento la persona que hoy en día soy.

Me convertí en un hombre feliz que le gusta lo simple de la vida, como salir a montar en bici, dibujar, pintar, reír, compartir, hacer mucho circo y sobre todo sonreír y tratar de ser feliz. Hace unos cuantos años este prospecto de vida no pasaba por mi mente, esto puede pasar en muchas ocasiones, solo es cuestión de escuchar al corazón y saber que tu felicidad es tuya y eso es lo que brindas al mundo”.

Antonio Díaz:

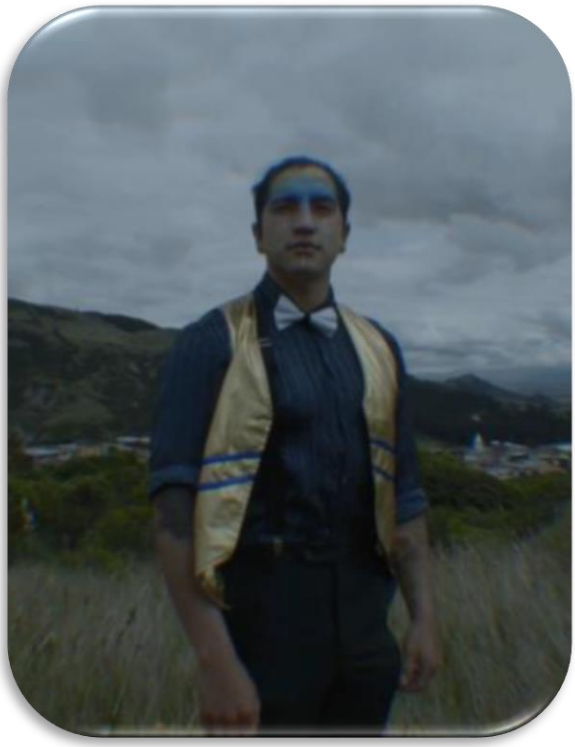


“Las caídas y fallos se hacen más notables a medida de los años. Me cuestiono ¿cómo hacer frente a esta gran fuerza que hoy arrasa con la población por la codicia al poder? Me pregunto si por medio de la pedagogía y el arte es posible trabajar de manera horizontal generando espacios en donde todos aprendamos de todos, buscando con esto, apoyar y generar apoyo en la vida de las personas que puedan cruzarse en mi proceso.

Con el tiempo la resistencia y el soporte a las caídas, es lo que me ha hecho aprender a valorar cada paso. La dedicación y la disciplina han sido pilar del camino, pues a pesar de cada fallo sigo firme visionando poder estar en un constante equilibrio, que es mi gran pasión. Deseo la vida llena de arte y amor para seguir creciendo, deseo hacer del equilibrio un arte que logre una incidencia en mi entorno”.

Circosmico

Steven Torres:



“Grande y noble mi apariencia es, como pequeña y rasgada mi mirada puede llegar a ser. Mil y una pecas me acompañan en mi ser, adornando mis mejillas como las estrellas el anochecer. Mi alegría tan brillante puede ser, al igual cansona se puede volver.

Un poco de tristeza siento también al ver el tiempo y las personas dejarme sin motivo al parecer. Mi cabello largo y oscuro es, como el café que me tomo al amanecer. Y si de comida es, mi apetito grande puede ser, como las montañas que me vieron crecer, como un árbol la fruta ve caer.

Mi metas y sueños son como esa semilla que no parece crecer, pero con el tiempo, esfuerzo y motivación como una flor van a florecer.”

Brayan Salamanca:



“Este que vez aquí de rostro pálido y ojos verdes de aceituna, de cabello castaño y baja estatura. Con un corazón noble y superdotado con un alma que enciende aquello en donde todo se ha apagado, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies, con mente abierta pero también desesperada por haber entendido Que desde nuestra existencia somos clasificados como cosas que se pueden usar y desgastar.

Cansado de asumir una sociedad que solo planea productos nuevos crear para salir a comprar, esta sociedad que cada vez más enferma y codiciosa esta. Este que sigue en pie de lucha para más de una idea colectivizar”.

Jefferson Salamanca



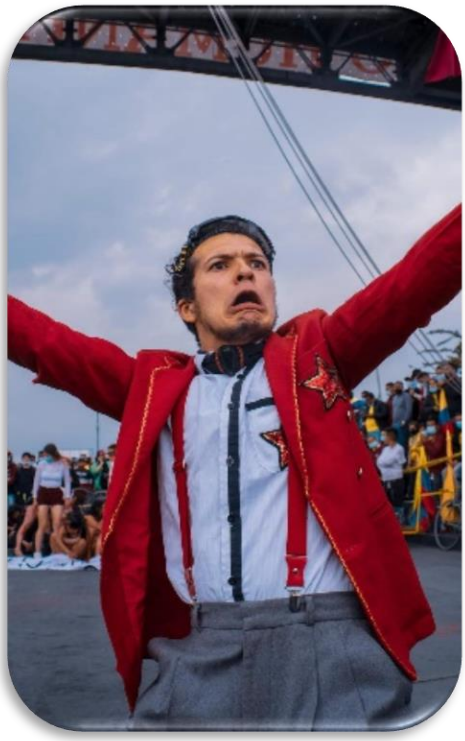
“Soy de rostro redondo, unos ojos que brillan como esmeraldas, con remolinos de olas en mi cabello y una sonrisa que cabalga en los pensamientos de quienes la aprecian.

Soy una persona de carácter fuerte, aunque en realidad es una cortina de humo, que oculta mis temores más grandes mis desdichas mis fracasos. Mientras, en mi interior hay una tormenta de emociones y un rio de sensibilidad que recorre mi torrente sanguíneo luchando batallas contra mis glóbulos blancos quienes se encaran cual guerreros preparados para la batalla cada vez que un ápice de sangre viaja por mis poros a el exterior de mi ser.

Es una lucha caótica que alimenta mis miedos y mi ego y que me asfixia día a día, al no permitirme sumergirlos en emociones. En fin, soy solo ese ser que se aferra a sus metas y sueños como la raíz de un árbol que busca ir más y más profundo en el interior de la tierra, capaz de destruir plazas, pueblos, o ciudades enteras; o como el salmón que lucha contra la corriente para acentuarse en aguas calmadas, con un don telequinético capaz de compartirlo con esos seres que se atreven a escudriñar más profundo en mis pensamientos de lo que yo mismo he sido capaz. Seres con los que entable conversaciones sin jamás mover los labios y hacer de dos cuerpos uno y fundirlos en sus propios caos, cargados de demonios, temores, pasiones, alegrías y todo aquello que nos hace humanos”.

Dúo Jazzy

Camilo Garcés



“Desde chico sumergido en la decadencia de discursos marchitos que pedían a gritos que mi atención fuera dirigida a la inconciencia. Por más que quisiera, por más que intentara, uno tan solo uno, era el camino que se veía. Uno tan solo uno y sin sentido alguno, era el sendero por el que yo transitaba; mientras pensaba, voy desorientado, caminando sin órbita ni objetivo claro, no me siento semilla, me siento concreto, me siento algo que ya ha sido moldeado.

Fue pasando el tiempo, divagando entre momentos, más de tres razones me llevaron a encerrarme profundamente en los objetos y todos los universos posibles, ocultos dentro de ellos. Mientras caminaba iba recogiendo cada error, cada falla, cada destiempo, que no me permitía al firmamento seguir viendo, obligando a mi mirada dirigirse a la carencia de experticia de la cual era testigo el pavimento.

En cada paso, cada respiro de a poco fui consciente , desperté mis cinco sentidos sensibilizándome del universo que habito y que por años había ignorado; siete los años viejos ya quemados entre el desasosiego que me produjo tal descubrimiento, muchos los humos que ya nunca veré, muchas las presencias, muchas las tierras caminadas que me enamoraron y me llevaron a vivir amando día a día la calle la tierra y su escasa libertad que de apoco se ahoga entre mil cadenas. Voy por alguna calle, cuadra, camino o vereda perdiéndome entre las razones que no encontré en ninguna institución, aula o proceso, encontré en los objetos un amigo eterno, encontré en nueve dígitos mil universos, encontré para que los números, para que el territorio, para que el otro y me pregunte ¿para qué sigo existiendo yo?, si de ellos me hago ajeno”.

Alejandra Cortes



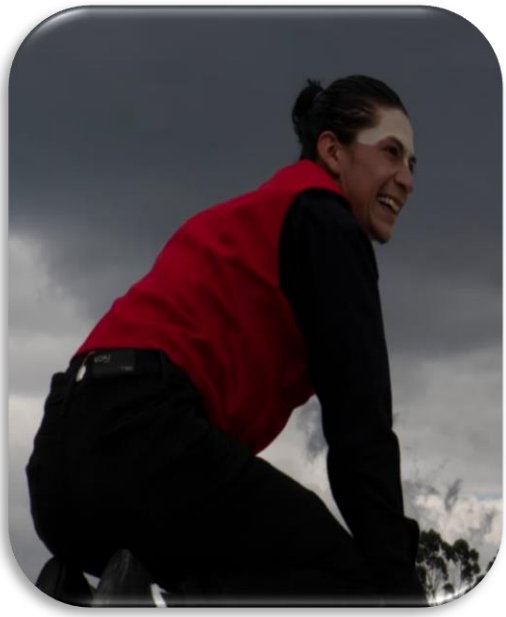
“No era consciente de que mi existencia alegraba el vivir ajeno. Comenzaron a darme un sinfín de razones por su gratitud pues soy quien recopila los mejores momentos de quienes fui producto.

Haber sido la fina y delgada cuerda que separa el abatimiento y el optimismo de una realidad que consume, terminó con el tiempo en delirios de una vida quimera, pero tranquila. Danzo siendo una con la constante zozobra de lo venidero, sin ignorar el peso del fin, al cual no niego querer tener cada segundo sin sentido más cerca. Pero la ponderación de lo inexplicable a lo cual le di el poder de mi vida, genera una pícara y agradable distracción que desencadena la lucha por lo que no cualquiera está dispuesto a asumir y dar testimonio.

La negación a asumir la realidad no es opcional, si el anhelo real de lo más profundo del corazón, es transformarnos para transformar; gestando diversas formas de un existir utópico para parir alegrías propias y ajenas de todo lo que nos rodea.”

Wayak Circo

Marco Moreno



“Siempre he sido un apasionado de la aventura de la mano del deporte, recuerdo que desde chico me gustaba recorrer las cuadras de mi barrio y conocer a los vecinos, pues eran las

personas con las cuales compartía a diario. Aunque las condiciones de mi barrio no eran las mejores, mis padres me educaron de la mejor manera, inculcando ante todo valores. Soy flaco, de piel morena, alto, ojos claros y me encantan los retos, soy muy dedicado en lo que me gusta, cuando de amor se trata me entrego a muerte sea mi familia, mi vocación o incluso en el amor.

Soy aventurero por eso me dedico al circo, lo cual cada día me enamora más por qué es una profesión en la cual no hay final tanto en la técnica como en el compartir, decidí hacer esto desde mi colegio pues mis padres siempre decían: no importa que quieras estudiar o que quieras ser, lo más importante es que lo hagas con amor y dedicación y trates de ser el mejor. En el bus en el que me he montado el viaje es infinito, no me canso ni me cansaré por trabajar en red ya que siento que esto me llena mucho el alma sin importar el dinero, me interesa más dejar un conocimiento y un legado pues por cosas de la vida de los mejores maestros he aprendido, teniendo la fortuna de poder combinar estas dos cosas que les digo la técnica y el trabajo en red.

En este momento de mi vida tengo 24 años, han sido los mejores con sus cosas buenas y sus altibajos, me dedico de lleno a mi profesión intentando hacer todo de la mejor manera, pero de algo estoy seguro y es que nací en el barrio y trabajaré hasta mi muerte por él, porque le agradezco tanto ser humilde pues me ha permitido compartir con las personas más sinceras y son aquellas que están llenas de sueños y metas. En sus cabezas no hay dinero pues la verdad solo es un pretexto de sobrevivencia, seguiremos en pie de lucha hasta que el arte como en mi caso sea el fuego que encienda está hoguera".

Ahora bien, los autorretratos construidos por la comunidad experimental fueron importantes para el proceso, pues movilizaron el respeto hacia lo que el otro comparte de su historia personal o sus posturas frente a la vida misma. En suma, fue un lugar de reconocimiento, respeto y entendimiento tanto propio como colectivo en donde cada integrante de la comunidad experimental expreso mediante la palabra como se percibía a sí mismo y a la realidad que ha habitado a lo largo de su existencia.

Capítulo 4: El tejido que nos conecta

"¿Hay esperanza?

Jaime Hernando Garzón Forero: Bolívar hablaba de multicostumbrismo. Báteman hablaba de un sancocho. Esto es como una colcha de retazos, pero es que eso somos. ¿Usted se imagina reunir a Álvaro Gómez, a Navarro, a Challita, a María Mercedes Carranza, a Misael Pastrana, a Jaime Castro? ¿A los

> *indígenas? Porque el país por primera vez se dio cuenta de que había indígenas. Yo me acuerdo de que las cámaras les tomaban la falda a los indígenas como si vinieran de otro planeta y venían de la Sierra, y nadie se había enterado, solo los antropólogos y los mechudos europeos que se metieron allá a fumar marihuana y se vinieron a vivir allá. Pero eso es el país, es eso una mezcla de todo." (Arias, 2020)*

Somos uno con todo lo que nos rodea y lo que hagamos con nuestra existencia, afecta el desarrollo en curso de la misma, entendernos como parte del todo, nos permite comprender la capacidad que tenemos para generar incidencia en los hechos que componen la realidad. Ahora bien, entendiendo este potencial de afectación en la realidad desde lo colectivo, puedo definir la unión entre los seres como una forma de potencializar y ampliar las posibilidades de hacer parte del mundo con ese constructo colectivo de ideas, sueños, pensamientos, formas de habitar y sobrevivir a un contexto especifico.

Entendernos como parte de un todo, en el que nuestra existencia está atravesada por una serie de principios, condiciones, cualidades y capacidades transversales a todo y a todos los que me rodean es como el planteamiento de Eugenio Barba donde se concibe la técnica como una serie de principios, condiciones transversales a todos los contextos, territorios y épocas. Por lo tanto, la metodología abordada con la comunidad experimental no solo aportó a los procesos formativos, creativos, investigativos y de gestión que se realizaron con la red, sino que consolido una serie de principios, valores, procesos y formas de actuar que derivaron en el tejido de una comunidad. Este trabajo en red atravesó el sur de la ciudad, desde Usme pasando por Ciudad Bolívar y Kennedy hasta Bosa, construyendo una gran colcha de retazos que solo juntos pudimos construir.

Rizoma Circo: La colcha de retazos que somos

El circo como proyecto de vida, implica un arduo proceso de entrenamiento en torno a las técnicas ocultas que alguna vez estuvieron disponibles solo para carpas de circo y familias tradicionales, que mantenían vivos los secretos detrás de lo increíble presentado en cada show. Hoy día, esas técnicas se encuentran en las calles y carreras de los diferentes barrios, ciudades y países del mundo no solo al servicio de la escena, la creación y la expresión, sino que también al servicio de los procesos sociales encaminados a propiciar un entramado de experiencias, inconformidades, inquietudes e investigaciones, culturas, conocimientos, saberes, formas de ver y habitar el mundo. Todo esto desde la reinterpretación de la diferencia que permite hallar en el otro, una nueva forma de interpretar el mundo, de abrirse a las posibilidades de creación, de compartir y de forjar nuevas relaciones de comunidad, red y hoguera.

Hablando puntualmente en nuestro país el panorama es alentador, pues la profesionalización del circo es algo que cada vez suena más en las mentes, procesos e iniciativas artísticas y sociales que apuntan a no depender de procesos formativos de otros países, sino a generar procesos nacionales que estén avalados por el Ministerio Nacional de Educación. Mientras eso sucede iniciativas como la red conformada durante este proceso genera espacios que facilitan la circulación de saberes, técnicas y experiencias que posibilitan la investigación, la creación y el aprendizaje en torno a los lenguajes circenses, escénicos y audiovisuales, generando con esto una incidencia positiva en las dinámicas sociales de los territorios.

Esta red desde su origen ha implementado como acción primordial, la consolidación de nodos y redes de trabajo que puedan aportar y verse beneficiados de alguna manera a partir de la realización de procesos de asociación. Estas acciones desencadenan una serie de iniciativas y gestiones que posibilitan construir alianzas con productoras audiovisuales, artistas plásticos, empresas de calzado, tiendas de circo y malabarismo además de diferentes iniciativas y procesos culturales, sociales y/o populares de diferentes partes de la ciudad que, al ver el proceso como comunidad experimental, se han motivo a ser parte de nuestro proyecto “La Chatarra de Oro”.

En estos diferentes procesos de asociación y dadas las necesidades de darle un nombre a todo lo construido, se generó un encuentro con el equipo de trabajo en el cual se tomó la decisión de llamarlo rizoma, un concepto que recoge en gran medida la forma de trabajo del colectivo y sentires propios de los integrantes que lo componen.

Para la comunidad experimental y para la presente investigación Rizoma, entendiéndolo netamente desde lo biológico, es un conjunto de raíces que crece indefinidamente del que pueden nacer un número de tallos cuyo límite plantea la extensión del territorio en el que se

encuentra. En la naturaleza los rizomas son asociados a las plantas medicinales, a las malas hierbas e incluso a animales dada su forma de agrupamiento en manada

Ahora bien, para Rizoma es necesario enunciarse desde unas posturas pedagógicas, artísticas y políticas que reflejen el entramado construido, desde lo que es cada miembro de la comunidad experimental. Por esta razón, propuse la siguiente pregunta: ¿De qué manera, esta investigación cuestionó mis lugares de enunciación pedagógica artística y política como futuro creador en el ámbito contemporáneo de las artes circenses? La cual fue construida a partir de la pregunta realizada por la docente Claudia Torres[6] en el énfasis de creación de la Licenciatura de Artes Escénicas. Sin embargo, la modifique enfocándola al proceso llevado a cabo durante la presente investigación y al ámbito en donde se desarrollan profesionalmente los miembros de la comunidad experimental.

Por lo tanto, la pregunta apuntó a que los miembros de la comunidad experimental, expresaran en palabras de qué manera ser parte de la consolidación del presente laboratorio cuestionó, transformó, enriqueció, problematizó o fortaleció la forma en la que realizan, definen, proyectan y se piensan en general su labor política, artística y pedagógica dentro del ámbito profesional de las artes circenses en Colombia. Esto, con el fin de elaborar un manifiesto que reúne las respuestas dadas a la pregunta, evidenciando la enunciación pedagógica artística y política de toda la comunidad experimental.

Enunciación Pedagógica, Artística y Política De La Comunidad Experimental: Un Reflejo De Lo Hallado En La Investigación.



[6] ¿De qué manera cuestionó mis lugares de enunciación pedagógica artística y política como futuro creador en el ámbito contemporáneo de las artes escénicas?

Manifiesto Rizomático

“Hijos Del Asfalto Gélido De La Ajena, Aunque Dependiente Rola Del Labriego Soñador”



“El circo, esta profesión popular carente de distinción, pero que elegimos hace varios años como estilo de vida. Esa profesión que nos cautivó por la constancia y disciplina que exige para lograr ejecutar habilidades corporales de dificultad adornadas de virtuosismo, nos ha llevado por un laberinto de aventuras donde hemos encontrando peripecias, tales como crear piezas artísticas ignorando la importancia del arte y el trasfondo sociopolítico que trae consigo. Entender que nos dedicamos a una profesión que transforma pensamientos y construye sociedad, pero que en este país no tiene la importancia que debería, nos hace entender el compromiso que tenemos en el momento en que nos pensamos como artistas, docentes y seres políticos, pues de esto depende la forma en que se concebirá nuestra labor profesional en los años que vienen.



En este largo camino nos hemos permitido aprender y concatenar nuestras diversas formas de coexistir en esta realidad, donde percibimos la cotidianidad como un arramblar constante de la tranquilidad, iniciativas, proyectos e incluso la vida de quienes trabajan por construir una cotidianidad cada vez menos hostil. Esto nos llevó a entender la otredad como algo transversal y necesario a nuestra vida, labor docente, a nuestras creaciones artísticas y en

general al proceso de entendimiento de la importancia e incidencia de nuestras acciones para generar las transformaciones que deseamos en la sociedad.



Antes de este proceso no comprendíamos muy bien los medios políticos, ni de qué manera nos afectan si no somos participes de los mismos. Por ello, aprendimos que la política está en cada toma de decisiones, familiares, individuales o como grupo de trabajo, logrando con esto que nuestro interés en el cuestionamiento político converse de la mejor manera con nuestros intereses artísticos y pedagógicos.

Por ejemplo, luego de la pandemia los colectivos artísticos dieron inicio a una nueva organización de todas las mesas locales artísticas de la ciudad de Bogotá. Con el fin de tener una base de datos que integre a todas y todos los artistas de la ciudad para generar espacios en donde sean partícipes a nivel local distrital construyendo escenarios en donde todos y todas podamos ser entes políticos y participativos de Colombia.

Es por esto, que tenemos la plena certeza de que el acto pedagógico y artístico, es necesariamente político y es una tarea ardua que implica seguir aprendiendo y construyendo desde lo colectivo, con el fin de generar espacios de aprendizaje y reflexión con las comunidades. Puesto que el acto de reflexionar es una manera de siempre cuestionar nuestras acciones y saber cuáles fueron sus consecuencias, encontrando maneras de mejorar y maneras de solucionar nuestros problemas.



En el proceso que se ha convertido La chatarra de oro, llegando a lo que es Rizoma, ha sido amplia la evaluación de lo que somos como artistas y replicadores de saberes, lo que nos ha permitido identificar que, en el ámbito circense, especialmente el colombiano hace falta más orden y conocimiento de la historia, lo que se ve reflejado en las creaciones y en el proceso individual de cada artista.



Además, este proceso investigativo nos ha permitido entender que una investigación requiere buscar referentes tanto visuales como escritos, ya que esto permite que el saber y el compartir sea mucho más enriquecedor. Entendiendo con esto que no todos somos iguales y todos tenemos diferentes maneras de entender y trasmitir lo que sabemos. De esta manera, pudimos comprender que las creaciones son motivos de investigación constante hacia dentro de sí y hacia todo lo que nos rodea.

En suma, en este laboratorio hemos aprendido que, para aportar de una manera significativa al ámbito circense, debemos registrar, sistematizar, cuestionar y compartir los diferentes procesos creativos, investigativos y sociales, ya que estos son insumos para que nuevos proyectos surjan y causen cambios e incidencias reales en las comunidades. De igual manera, nos percatamos de la necesidad que tenemos de generar estudios a profundidad para tener bases más sólidas y de esta forma, desde el arte circense propiciar un impacto en la sociedad. En este sentido, buscamos que nuestras prácticas sean una forma de transformación y re significación en la sociedad.





Para concluir, podemos afirmar que en ocasiones hemos perdido el sentido de nuestro camino, pero también hemos encontrado esta nueva familia con la que estamos construyendo y con la cual nos hemos cuestionado mucho lo que queremos, encontrando en esto el querer siempre apoyar a los demás y tratar de convencer a la gente que lo que hacemos nos puede ayudar a brindar a otros la oportunidad de vivir dignamente."

Ahora bien, la enunciación pedagógica, artística y política consolidada a partir de lo escrito por la comunidad experimental en el "Manifiesto Rizomático", además de los hallazgos encontrados dentro del proceso de la presente investigación, me permiten afirmar que el acceso a prácticas propias del teatro, la investigación y la creación artística contribuye al reconocimiento de las capacidades y habilidades comunicativas, pedagógicas e investigativas propias de los integrantes de la comunidad experimental.

También es necesario anotar que además de los aprendizajes anteriormente enunciados, derivados del proceso formativo e investigativo con la comunidad experimental. Fue el teatro el referente para entender la importancia de investigar y profundizar en busca de consolidar las técnicas, saberes y experiencias de mi labor profesional. No solo para aportar en la profesionalización y avance teórico-práctico de la misma, sino para encontrar los avances que todos estos conocimientos pueden brindar a la formación del ser humano, entendiendo que los principios de cualquier técnica como se explicaba durante el proceso a través de las investigaciones de Eugenio Barba, son algo transversal a todas las culturas, épocas, lugares y contextos.

Rizoma Circo, estos hijos del asfalto gélido que luchan por dejar de ser ajenos al labriego soñador, sus necesidades, metas y anhelos, me permitieron ver a través del "Manifiesto Rizomático" que esos sentires profundamente sociales que nacieron cuando el circo empezó a tomarse las montañas de Ciudad Bolívar, siguen vivos en nosotros, por lo menos de esa parte de nuestra historia no somos ajenos, sabemos que somos hijos, frutos y reflejo de las luchas que se dieron en esos procesos, sabemos que ahora Circo Ciudad vive en nosotros y salió de la montaña para vivir en toda la ciudad.

De la mano de mi compañero Antonio Diaz miembro de Rizoma Circo, construimos este material audiovisual que permitiera sustentar el proceso investigativo y permitir que sea la voz de quienes compusieron este proceso la que complemente lo aquí escrito: Tejiendo Comunidad, Trenzando Memoria Parte 1:

https://www.youtube.com/watch?v=EnMpCXfWBiU, Tejiendo Comunidad, Trenzando Memoria Parte 2: https://www.youtube.com/watch?v=vCaJOWXlfVw.

Prácticas Artísticas En Los Territorios: Motor De Transformación Personal y Colectiva

Durante años participe de la mano de Trenzarte Circo-Teatro en procesos artísticos con las comunidades de las universidades públicas de la ciudad de Bogotá, los proyectos con los habitantes de los barrios de las localidades de Ciudad Bolívar y Puente Aranda y las acciones populares de artes circenses y artes escénicas de las diferentes localidades. En estos escenarios pude conocer al igual que los integrantes de la comunidad experimental, personas, lugares, experiencias, técnicas, saberes y procesos que en su diversidad abrazaron mi existencia y me permitieron ser lo que quisiera ser, sin límite alguno. En este recorrido las fronteras planteadas por la consanguinidad, la patria, las banderas, las razas, las religiones, entre otras creencias y constructos de nuestra sociedad, perdieron sentido y me hicieron entender que la familia, así como el camino se hace al andar.

En esta familia encontré años de experimentaciones, aciertos, errores y fracasos, pero sobre todo aprendizajes y vivencias que me llevaron a construir presenté investigación y sus diferentes cuestionamientos. Todo empezó entre las ruinas que dejó la falta de interés del estado colombiano por los habitantes del territorio. Allí entre el barro, donde el olvido no se ha perpetuado, los pequeños objetos dotados de tanta trascendencia impulsaron mi ser. Pero solo hasta que el arte circense y el arte escénico al servicio de las comunidades sus causas, necesidades, sentires, inconformidades y luchas abrazaron mi camino, pude canalizar ese impulso para encontrar respuestas y mundos posibles a cada pregunta que motivo llevar a cabo los procesos que desembocaron en esta investigación. En suma, este proceso me llevó entender mi razón de ser como docente, artista y ser humano, y a querer aportar a la desnaturalización de esa violencia que se arraiga tanto en nuestro territorio y su gente.

Todo lo anterior puesto al servicio de esta investigación me llevó a reconocer que el arte incide en los territorios propiciando la transformación de modos de ser, vivir, convivir y estar en el mundo, es como todo suceso, un hecho que está ligado indiscutiblemente al contexto, pero sobre todo a la rigurosidad, seriedad y constancia de los procesos. Esta rigurosidad, acompañada de la sistematización, cuestionamiento y reflexión continúa del trabajo artístico es lo que permite encontrar y superar vacíos, transformar y repensar estrategias que logren incidir en los territorios sus necesidades y problemáticas a través del arte.

Hablando de la experiencia puntual con la comunidad experimental, la rigurosidad se presentó de manera ascendente y progresiva. Por lo tanto, las investigaciones, creaciones, experimentaciones escénicas y escriturales, entre otras actividades autónomas propuestas

como insumo para los encuentros colectivos. Posteriormente, develaron una asociación del trabajo teórico e investigativo detrás del acto creativo y formativo en el campo de las artes, con los compromisos propuestos en sus procesos de primaria y básica secundaria, es decir, se generaba una relación directa con las tareas y trabajos que sus procesos formativos dejaban para realizar en casa y que en gran medida les resultaban no solo tediosos sino carentes de sentido.

Lograr salir de ese tedio que les generaba el entender y relacionar este tipo de espacios con sus experiencias previas en procesos de educación formal, fue un proceso de largo aliento que implicó buscar diferentes rutas, que permitieran a la comunidad experimental acercarse a las artes circenses desligándolas de estos espacios que sintieron tan ajenos a sus intereses, sentires y necesidades. Las estrategias dialogaron con los referentes, intereses y búsquedas propias de los integrantes de Rizoma pues solo así, les fue propia la indagación y encontraron en ella el mismo interés y prioridad que le dan a sus procesos de entrenamiento y formación técnica.

En este sentido, se construyó la confianza entre los integrantes para reconocerse y generar espacios de lectura, escritura, investigación, cuestionamiento y debate tanto de su labor profesional como de la historia de Colombia y su contexto político. Todo esto en pro de satisfacer las necesidades formativas proyectadas para los procesos individuales y colectivos que los participantes y yo pretendemos seguir entretejiendo.

Para identificar lo anterior, fueron claves los principios planteados desde la hoguera como forma de encuentro, pues permitieron que la comunidad no observara lo encontrado como falencias o problemas, sino como oportunidades de profundización, aprendizaje y crecimiento que se potencian desde lo colectivo. Fue este fortalecimiento de las dimensiones cognitivas, psicológicas, físicas y emocionales donde se consolidó una serie de logros que contribuyeron al reconocimiento de las artes escénicas y circenses como factores de "cambio cualitativo, motores de transformación individual, ejes de reconocimiento y aprendizaje, promotores de experiencias identitarias y dispositivos de autorregulación" (Teatros, 2016, pág. 84) que demandan la construcción de espacios de encuentro, empatía, autonomía, respeto, negociación, resolución de problemas y desarrollo de capacidades sociales.

Educación Propia: La Difícil Autonomía De La Libertad:

En los primeros momentos de esta investigación percibí una serie de necesidades que expusieron los miembros de la comunidad experimental, como la falta de espacios para entrenamiento, investigación y creación autónoma, así como la carencia de programas profesionales, la precarización laboral y la falta de organización y visibilización del sector. Sin embargo, estas son necesidades que como toda lucha social son batallas bastante largas,

cuyas transformaciones tardaremos en ver. Por lo tanto, encontrarse y organizarse en pro de objetivos claros desde la autonomía y la colectividad, aporta soluciones y posibles caminos a las problemáticas que afectan a las artes circenses.

En suma, a las necesidades ya mencionadas, en los procesos existentes hay una evidente falta de diversidad en el enfoque formativo. Todo proceso formativo, incluso el necesario para llevar a cabo la ejecución de las diferentes técnicas que componen las artes circenses, se encuentra ligado indiscutiblemente a procesos de memoria que permiten que el cuerpo ejecute la técnica de manera fija, controlada y estable en el momento que lo desee o lo necesite. Identificar lo anterior, me llevó a propiciar en el proceso investigativo nuevos enfoques para la memoria y el trabajo corporal de los artistas de la comunidad experimental.

Estos nuevos enfoques plantearon en la comunidad experimental, la necesidad de articular, la técnica, la historia y los lenguajes artísticos que cada integrante domina. Lo que permitió el cuestionamiento continuo de los contenidos y esquemas de trabajo llevando a la comunidad experimental a reflexionar no solo la práctica artística, sino lo que se moviliza en ella. Esto generó una búsqueda e interés constante en los integrantes de Rizoma Circo por la ejecución de la técnica de manera impecable y con un amplio nivel de dificultad, pero puesta al servicio de las necesidades comunicativas, creativas y expresivas encontradas para sus diferentes producciones artísticas.

Para estos nuevos enfoques y el proceso en general, fue el teatro, sus formas e indagaciones sobre el cuerpo, el objeto y la escena, las que permitieron abordar lenguajes que, aunque no eran del todo ajenos, si carecían de profundidad teórica y práctica en los miembros de la comunidad experimental. Esto cambió en gran medida, pues la exploración de las técnicas extra cotidianas asociadas a la escena con la rigurosidad propia de las artes circenses posibilitó que la comunidad comprendiera, el cuerpo, el espacio y el otro, como un complejo de relaciones que dialogan para narrar, recrear, repensar, conflictuar y cuestionar. Pero sobre todo para comprender y dar vida a los sucesos, situaciones, aprendizajes, pensamientos, sentimientos, deseos, sueños, imaginarios y cuestionamientos de quienes han hecho o hacen parte de la memoria colectiva.

Por otro lado, reconocerse en un referente fue parte del camino construido para llegar a la creación artística, pero también fue el medio para que la comunidad experimental identificara la necesidad de conocer la historia para comprenderse en el mundo. Esto desembocó en un interés colectivo continuó por las dinámicas propias del país, su reflejo en las cotidianidades de los miembros de la comunidad experimental y las incidencias que la labor profesional puede llegar a tener dentro de todo este complejo de relaciones. De igual manera, transitar los nuevos caminos de la memoria, la investigación y el análisis del arte circense desde los lenguajes, técnicas e indagaciones propias del teatro, permitieron percibir en la comunidad experimental, un interés en las artes circenses y escénicas. No solo desde la técnica y la creación, sino desde la teorización, la investigación, la reflexión, el cuestionamiento y la

enseñanza de las mismas. Es decir, existe una evidente reconfiguración en la forma en que la comunidad experimental concibe su labor profesional, logrando con esto un interés por una formación integral que amplié sus herramientas pedagógicas, artísticas, e investigativas y que les permita expresar sus formas de ser, habitar, ver, repensar, cuestionar y relacionarse con el mundo.

Este interés de la comunidad experimental por tener un proceso formativo integral y constante del que son conscientes no existe una entidad o institución en el país que lo pueda brindar. Entre otras particularidades expuestas a lo largo del documento, son las razones por las que actualmente Rizoma Circo, de manera autónoma, financia y construye espacios de formación con los docentes y temáticas que consideran idóneos para llevar a cabo en red el trabajo creativo, pedagógico e investigativo.

En este proceso formativo la comunidad experimental decidió mantener la metodología de trabajo, las formas de exploración escénica y creativa construidas durante esta investigación, en el desarrollo de los intereses expuestos en el párrafo anterior. En suma, dentro de este proceso incluyeron el área de acrobacia, de malabarismo, de banquina, mano a mano y danza. Buscando con esto ampliar no solo las capacidades físicas y técnicas de los integrantes de la comunidad experimental, sino las creativas e investigativas en pro de seguir aportando a la profesionalización del arte circense en Colombia desde la memoria escrita y audiovisual de los artistas circenses colombianos y sus formas de habitar, sobrevivir, aprender, entender, dignificar, sistematizar, superar vacíos y cumplir objetivos.

Puntadas Finales: La Técnica Al Servicio De La Vida y Sus Necesidades Creativas y Expresivas.

La hoguera, como un espacio de entendimiento de la diversidad con la que compongo la realidad que día a día me rodea. Se encuentra hoy en día en las calles, plazas y espacios cotidianos que, en medio del estallido social colombiano, se han llenado de ollas comunitarias, sancochos vecinales, agua de panelas barriales o simples fogatas. Hoy día, este concepto de hoguera está en medio de este ambiente de guerra del estado colombiano hacia los habitantes del territorio nacional que manifiestan su inconformidad en las calles, entre las chispas que mantienen vivas las manifestaciones sociales que convocan al encuentro con el otro, con ese que día a día comparto pero que así mismo me encargo de desaparecer de mi conciencia y de mi memoria.

Inmerso en este contexto observo con profunda alegría en mi ser a los miembros de la comunidad experimental, apropiándose de sus barrios, de sus localidades, de su ciudad, en palabras de Jaime Garzón, asumiendo la dirección de su país, desnaturalizando esa carencia de conciencia colectiva que tanto se arraiga en nuestras tierras. Los veo tomando fotos,

construyendo materiales audiovisuales, escritos, haciendo presentaciones circenses o teatrales que ponen la técnica al servicio de la indignación y la digna rabia, manifestada no solo en creaciones artísticas, sino también en los espacios de discusión y debate construidos por los compañeros y compañeras. Allí se encuentran denunciando, cuestionando, reflexionando, compartiendo, escuchando, promoviendo el encuentro y las soluciones colectivas desde su quehacer profesional, donde además socializan la historia de Colombia que ahora les es propia y que se resisten a dejar en el olvido.

Entre tanta alegría que me invade al ver el calor de la lucha colectiva en las calles, la preocupación no deja de atacarme, pues no quiero que sus presencias se apaguen en las manos de este genocida estado que solo conoce límites y fronteras, cuando de acabar sueños, metas y miembros de la clase trabajadora se trata.

Esta coyuntura y esta comunidad experimental con la que se forjaron vínculos que agrandaron la familia que he construido en el camino, reafirman que cada esfuerzo de mi ser en cualquier ámbito que desarrolle será puesto al servicio de esas personas que hoy luchan a lo largo del país y el mundo entero, porque este territorio sea un estado de derecho, donde la vida digna no sea un sueño. Mi entrega total es a esas personas que hoy luchan entre el calor de las hogueras, de las sonrisas, las miradas y las manos cómplices de quien hace tan solo unas semanas era desconocido, pero hoy es más que vecino, amigo o compañero.

Finalmente, este proceso investigativo desarrollado en medio de una pandemia mundial y un estallido social en el que fue posible ver los hallazgos y transformaciones en las formas de organización, creación y relación de los miembros de una comunidad experimental de artistas circenses. Me llevó a entender que sencillamente hay metas, sueños, retos, problemas y hazañas en la vida que solo se pueden lograr trabajando en colectivo bajo principios de compromiso, solidaridad, otredad, empatía, disciplina y cuidado mutuo.

Trabajos Citados

Documentos Digitales Cunha, S. (s.f.). *Surrealismo: características y principales artistas*. Recuperado el 15 de 03 de 2021, de https://www.culturagenial.com/es/surrealismo/

7graus . (14 de 11 de 2019). *significados.com*. Obtenido de https://www.significados.com/convivencia/

Abderhalden Cortés, R. (2006). *El artista como testigo: testimonio de un artista.* Recuperado el 22 de 1 de 2020, de http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/21-Abderhalden-Rolf-artista-testigo.pdf

Arias, E. (03 de 08 de 2020). *Las grandes respuestas que dio Jaime Garzón a lo largo de su vida.* Recuperado el 02 de 04 de 2021, de Articulo, revista virtual el tiempo: https://www.eltiempo.com/cultura/jaime-garzon-las-mejores-respuestas-del-humorista-durante-toda-su-vida-528882

Arreola , M. (31 de 03 de 2016). *Amante de la Danza*. Obtenido de Kinesfera de movimiento: http://vivoparaladanza.blogspot.com/2016/03/que-es-la-kinesfera-parte-1-con-esquemas.html?view=flipcard

Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas .* Recuperado el 12 de 03 de 2021, de Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs: https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/09/baczko-bronislaw-los-imaginarios-sociales.pdf

Bailly, B. (2009). *EL CIRCO ¿UNA MEZCLA DE GENEROS?* Recuperado el 25 de 1 de 2020, de Le cirque: ¿mélange de genres?: https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/6127/5083

Barba , E. (Argentina de 1994). *La Canoa de Papel.* Recuperado el 12 de 2 de 2020, de Tratado de Antropologia Teatral : https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/barba_eugenio_-_la_canoa_de_papel.pdf

Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor, Diccionario de antroplogía teatral.* Ciudad de Mexico: Pórtico de la ciudad de mexico.

Barthes, R. (1990). *Semántica del objeto.* Recuperado el 20 de 10 de 2019, de https://static1.squarespace.com/static/58d6b5ff86e6c087a92f8f89/t/58e16d7dbe65941eab135566/1491168637136/Barthes%2C+Roland+-+Semantica+del+objeto.pdf

Beltrán Barrios, H. (2019). *EL LABORATORIO DE CREACIÓN: UNA PROPUESTA ENTENDIDA A LA LUZ DE LA MIRADA DE LOS ESTUDIANTES DE LA LAV.* Recuperado el 24 de 10 de 2019, de

http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10124/TE-23386.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Betancourt, D. (01-06 de 1996). *Violencia, Educación y Derechos humanos.* Recuperado el 22 de 03 de 2021, de FOLIOS revista de la facultad de artes y humanidades: https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/5736/4745

Castañeda, D. G. (17 de 02 de 2015). *Comunidades Experimentales, Mapa Teatro (BOGOTÁ, 2001-2005)*. Recuperado el 2020 de 06 de 27, de Talking to action pacific standard time : https://blogs.otis.edu/talking-to-action/entradas/comunidades-experimentales-mapa-teatro-bogota-2001-2005/#_ftn2

CIDH, C. I. (13 de 10 de 2020). *Organización de los Estados Americanos OEA*. Recuperado el 22 de 03 de 2021, de Organización de los Estados Americanos OEA: http://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2020/251.asp#:~:text=Durante%20el%20a%C3%B1o%202019%2C%20la,Colombia%2C%20donde%20murieron%20133%20personas.&text=De%20acuerdo%20con%20informaci%C3%B3n%20oficial,de%20este%20indicador%20desde%201974.

Colombia, C. N. (07 de 2013). *¡Basta ya! Colombia : memorias de guerra y dignidad.* Recuperado el 17 de 04 de 2021, de https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf

Cultura, M. d. (2010). *Laboratorios de Investigacion Creacion- lineamientos.* Recuperado el 25 de 1 de 2020, de https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/Lineamientos%20de%20los%20Laboratorios.pdf

Cutanda, G. A. (2018). *La red de Indra.* Recuperado el 13 de 11 de 2019, de The Earth History Collection: https://theearthstoriescollection.org/la-red-de-indra/

Danzaliceo. (11 de 03 de 2020). *Cualidades y Calidades del movimiento.* Obtenido de http://danzaliceo.blogspot.com/2015/03/calidades-y-cualidades-del-movimiento.html

Deleuze, G., & Guatari, F. (1996). *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia.* Recuperado el 2021, de Introducción: Rizoma: http://www.ram-wan.net/restrepo/tcomt/rizoma.pdf

Diccionario Real Academia Española. (2019). Recuperado el 24 de 11 de 2019, de https://dle.rae.es/?id=Trg1grH

Gonzáles Pazos, J. (07 de 02 de 2017). *America Latina en Movimiento.* Obtenido de Tierra, Terrirtorio y Vida: https://www.alainet.org/es/articulo/183356

Grazioli , C. (2009). *World Encyclopedia of Puppetry arts- Teatro de Objetos*. Recuperado el 25 de 11 de 2019, de https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/

Gutierrez, M. (2014). *Revista Uruguaya de Psicoanalisis.* Recuperado el 25 de 1 de 2020, de Creacin Artística y Psicoanálisis: https://www.apuruguay.org/apurevista/2010/16887247201411809.pdf

Imaginario, A. (s.f.). *Cubismo*. Obtenido de https://www.culturagenial.com/es/cubismo/

Imaginario, A. (s.f.). *Periodos y movimientos: Dadaísmo*. Recuperado el 15 de 03 de 2021, de https://www.culturagenial.com/es/dadaismo/

Kropotkin, P. (1885). *Palabras de un Rebelde.* Recuperado el 04 de 2020, de https://www.marxists.org/espanol/kropotkin/kropotkine-palabras-de-un-rebelde.pdf

Laban, R. (1987). *El Dominio del Movimiento- The mastery of movement.* Madrid: Fundamentos.

Monsalve, S. (2019). *Teatro de la Memoria*. Recuperado el 22 de 11 de 2020, de Cuerpo Presente: https://teatrodelamemoria.com/2020/07/17/cuerpo-presente-2020-laboratorio-integral-para-las-artes-escenicas/#popup-6071fdaa7b561

Muñoz Rivera, D. (04 de 2009). *efdeportes.com.* Recuperado el 01 de 2020, de Capacidades físicas básicas. Evolución, Factores y Desarrollo: https://www.efdeportes.com/efd131/capacidades-fisicas-basicas-evolucion-factores-y-desarrollo.htm

Oida, Y. (2005). *El Actor Invisible.* Ciudad de Mexico: El Milagro. Recuperado el 22 de 1 de 2020, de https://kupdf.net/download/el-actor-invisible-yoshi-oidapdf_599ec516dc0d601e1853a1ff_pdf

Pares, I. (2013). *Escritos en la Facultad #81 Universidad de Palermo Centro de Estudios en Diseño y Comunicación .* Recuperado el 25 de 1 de 2020, de La creación artística, una expresión del ineterior del ser humano: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/431_libro.pdf

Ranz, M. R. (2015). *Gobernación de Zaragosa.* Recuperado el 24 de 1 de 2020, de Informe Monográfico Creaciones Artísticas: https://www.zaragoza.es/contenidos/juventud/planjoven/12.pdf

Rios, A. (11 de 3 de 2020). *Analisis del movimiento de Laban : una herramienta para la teoria y practica del movimiento.* Obtenido de https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/download/252853/339591

Sáenz Yagüe, G. (2015). *Los objetos para la construcción de una poética visual escenica.* Recuperado el 25 de 11 de 2019, de http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4441/1/S%C3%A1enzYagueYeraldiLizeth2015.pdf

Soriano Perez, P. (2018). *Materializando el Objeto Escénico.* Recuperado el 20 de 10 de 2019, de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/110161/SORIANO%20-%20MATERIALIZANDO%20EL%20OBJETO%20ESC%C3%89NICO%3A%20UTILER%C3%ADA%20PARA%20%22LA%20LEYENDA%20DE%20SAN%20JORGE%2C%20EL%20DRAG%C3%93N%20Y%20....pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sosa, E. (12 de 2009). *La otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo.* Recuperado el 23 de 2 de 2021, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832009000300012#:~:text=La%20otredad%20como%20categor%C3%ADa%20de,adquiere%20competencias%20para%20resignificarse%20con

Susmanscky Bacal, S. (2014). *Tadeusz Kantor : La construcción del espacio escénico.* Recuperado el 26 de 11 de 2019, de file:///C:/Users/usuario/Pictures/SSB_TESIS.pdf

Teatros, R. (enero de 2016). Circo. *Revista Teatros: Una publicación de la comunidad teatral de bogotá.*, 1.

Todorov, T. (2000). *Los Abusos de la Memoria.* Recuperado el 17 de 04 de 2021, de https://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf

UNESCO. (22 de 01 de 2019). *La violencia y el acoso escolares son un problema mundial, según un nuevo informe de la UNESCO*. Recuperado el 5 de 12 de 2019, de La violencia y el acoso escolares son un problema mundial, según un nuevo informe de la UNESCO: https://es.unesco.org/news/violencia-y-acoso-escolares-son-problema-mundial-segun-nuevo-informe-unesco

Weigel, J. (Dirección). (2009). *El Circo de la Mariposa* [Película].