

EL PEREGRINAJE DEL APRENDIZ.

Autor

Alejandro Fajardo

Tutora

Sirley Martinez

Universidad Pedagógica Nacional

Licenciatura en Artes Escénicas

2021

1

Dedicado a mi familia materna, como una manera de decirles que de la misma manera en que este sueño se ha hecho realidad, yo les acompañare en la búsqueda de los sueños de cada una de ellas y ellos.

PROGRAMA DE MANO

AGRADECIMIENTOS

Dirijo mis agradecimientos de la manera más noble y sincera a mi familia materna, que con el tiempo ha entendido lo importante y valioso que ha sido para mi recorrer este camino de formación, por ello, reconozco lo importante de celebrar este logro colectivo agradeciendo la vida, el esfuerzo, la lucha, la persistencia, la sensibilidad y el amor de las mujeres de mi familia y en especial de mi madre quien fue mi primera maestra y la primera persona que admire en este mundo.

Agradezco profundamente a la convicción que me habitó y me indujo a seguir mis sueños y deseos, los cuales me adentraron en el mundo del teatro, agradezco al mundo del arte y especialmente al teatro por haber cambiado mi vida y por dejarme construir día a día. Agradezco a mis maestros y maestras a quienes entrego toda mi admiración y cariño, a mis compañeros y

compañeras que me han acompañado, aplaudido, que han llorado y celebrado conmigo, dándome la mano y apoyándome cuando necesité recuperar el aliento y el flujo de la vida.

Agradezco especialmente a Sofia Monsalve quien hasta hoy ha sido mi más grande e importante maestra de teatro, quien me ofreció su espacio formativo y su manera de entender el teatro, la cual yo acogí como una oportunidad para seguir tejiendo sobre mis sueños.

Agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional, por haberme dado toda esta experiencia universitaria tan rica y cuestionante, universidad con quien siento una profunda deuda y a quien le entrego mi compromiso y convicción ética para aportar en la construcción de este país.

Finalmente agradezco a mi tutora Sirley Martinez una actriz que admiro y de quien soy fanático desde la primera vez que la vi en escena, una maestra sencilla que acompaña y ayuda a abrir los caminos del aprendizaje, compañera con la que abrí varios de mis caminos a través de este trabajo, con Sirley concordamos en muchas miradas sobre la vida y quizás esa concordación permitió que este trabajo sea un cuestionamiento sobre el ser y estar vivo.

Gracias.

AUTOBIOGRAFÍA DEL AUTOR¹

Nací en un pueblo recóndito de Colombia o mejor dicho nací cerca de un pueblo recóndito, nací en el Chamizo. El Chamizo vive en el abandono. Un chamizo es frágil, es pequeño y permanece escondido entre las grandes ramas de los árboles, cuando cae al suelo se oculta entre la tierra, el pasto o en las hojas que también han caído.

En una madrugada naciente, una mujer estaba pariendo sobre una cama, uno de sus dedos sangraba, la sangre manchaba el colchón, se deslizaba desde el borde de la cama y escurría por el piso, detrás de la puerta estaban los niños y niñas de la familia, ansiosos y a la espera de mi llegada a la vida. La más pequeña observaba a través de las fisuras de la puerta, cuando ella vio la sangre que se derramaba en el piso gritó - ¡Nació!- Nací en la hora gris, ni de día ni de noche y en ese nacimiento y en ese lugar olía a huevos, a leche, a café, a calostros y a hoja de coca.

Recuerdo que un día iba caminando hacia mi hogar después de un día lluvioso, el suelo estaba liso, cuando pasaba por las ventanas de Tisquizoque me deslicé hasta las ventanas con rejas de una casa en la ciudad, me sentía desterrado, movido violentamente, desplazado por una fuerza ficcional. Ya no hablaba, había perdido un lugar en el que aprendía.

La ciudad me daba miedo, tenía la impresión de que era peligrosa y así me lo hacía entender mi abuelita, por eso cerraba las puertas con seguro para ir al colegio, para ir a la tienda corría, me

¹ A continuación, les compartiré la transcripción y adaptación de un texto autobiográfico que escribí para la materia de pedagogía “Educación, cultura y sociedad”, cuando cursaba el segundo semestre de la carrera.

tomaba cinco minutos o menos, pero algunas tardes los pequeños retamos a la ciudad, yo abría las chapas y me escapaba de lo caótico de la ciudad, el refugio era el juego, los juegos del barrio.

Aunque suene extraño, lo virtual me trajo a lo real, dentro de la red de pensamientos enredados de un joven frente a un computador encontré un nombre, una disciplina, una dirección y una decisión. Así es como pase de las ventanas con rejas de mi casa a la ventana de un bus, transporte que me ha llevado a donde mis cuestionamientos direccionan y cuando es necesario me bajo a caminar para seguir encontrando otros lugares para habitar.²

Soy Alejandro Fajardo, tengo 24 años. Estudié en un jardín rural, allí solo había una profesora para la escuela, por esa razón, mi mamá fue profesora voluntaria del jardín y así se convirtió en mi maestra; luego viajé a la ciudad, allí estudié en un jardín infantil, después regresé al campo a tomar clases en una escuela rural, por último, volví a la ciudad y estudié en colegios públicos de Soacha y Bogotá.

Cuando cumplí 16 años, me di como regalo la inscripción a un taller de teatro y desde allí empezó esta aventura, hice un programa técnico en teatro, tomé clases con muchos maestros de teatro y he tenido la fortuna de tomar varios talleres y seminarios de teatro con reconocidos maestros y maestras de este arte, lo cual, me enamoró más de esta profesión.

En las clases, rápidamente noté que los directores o los actores mayores de los grupos de teatro, transmiten sus conocimientos a los jóvenes estudiantes de teatro. Eso me hizo recordar un

² Final de texto transcripto.

momento de mi infancia; cuando mi hermana me pidió que le explicara como hacer una operación matemática y de manera intuitiva le logré explicar, lo mejor de la situación es que ella aprendió a realizar la ecuación, yo me maraville y desde ese momento descubrí que me gusta enseñar.

En el primer semestre del 2016 ingresé a la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) a realizar el programa Licenciatura en Artes Escénicas (LAE) y en el 2017 con un par de compañeros y una compañera de la universidad creamos la agrupación Compañía Faro del Sur, que se ha convertido en un espacio para materializar ideas y trabajar con diversas comunidades. Me nombro como Actor y Docente en consecuencia a la manera como me identifico, como me he formado y como me siento feliz.

PUNTO DE PARTIDA

Durante mis años de formación como artista y docente, he visto en mí una transformación personal en cuerpo, mente y espíritu, sin duda, me he interpelado de manera constante y he tenido curiosidad y pulsiones investigativas, que me han hecho pensar en cuáles han sido esas situaciones y experiencias educativas que contribuyeron en la definición de mi perfil profesional como candidato a egresado de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

Este hecho ha sido un precedente necesario para reflexionar sobre mi proceso de formación, ese camino que he recorrido desde hace varios años y que hoy, al finalizar una etapa tan importante de la vida, tengo la necesidad de mirar hacia atrás para revisar mi experiencia dentro la formación artística, pero también revisar mi presente y ver cómo se aprende de la propia experiencia: pensando la docencia, la investigación y la creación como un modo de enunciarme, un aspecto que da lugar a la pregunta sobre mi transformación a partir del arte, es decir, a mi proceso de subjetivación. “La subjetivación designa un proceso y no una situación, o un estado, o un estatus o un principio del ser” (SUBTRAMAS, s.f, párr. 1). Es así como empiezo a indagar sobre ¿Cómo mi formación artística y pedagógica ha contribuido en mi subjetivación?

Para realizar este trabajo partí de una serie de pretextos: bitácoras, textos de mi autoría, videos, fotografías y mi memoria corporal. Con ellos trabajé para abrirlos, performarlos, resignificar su contenido y construir un video performance con el que quiero mostrar las etapas (nombradas

como estaciones) de mi peregrinaje, allí reflexiono sobre los principales aprendizajes que obtuve dentro de mi formación y mi experiencia como artista y docente.

Usé algunos documentos-archivos, donde se ubican huellas importantes de lo que ha sido mi experiencia formativa, huellas que pude definir y agrupar en las siete estaciones de la pieza artística. Los documentos son reinterpretados y llevados a la escena, usando metáforas, la acción escénica, el texto, la imagen poética y la sonoridad para convertirlos en documentos vivos que sean comprensibles, narrables y estén articulados dentro de una misma pieza artística.

Estos insumos posibilitaron la construcción dramática de la obra y en paralelo el ejercicio reflexivo sobre el proceso, lo que finalmente me llevó a obtener un programa de mano, un video performance, y dos libros reflexivos cuyo orden de lectura/expectación es el siguiente:

1. Programa de mano/ El peregrinaje
2. Video performance
3. Libro 1 Dramaturgias/ El camino
4. Libro 2 Teórico/ El aprendiz

PROCESO CREATIVO

La creación propone una mirada expandida de la escena, por esa razón, la dramaturgia ha sido elaborada de manera fragmentada, con el fin de explorar en cada estación una estética y una narración independiente. Adicionalmente, se dio uso de diversos recursos técnicos y disciplinas artísticas, dándole gran importancia a la elaboración de lo visual, sonoro y corporal, además, se exploraron nuevos medios de difusión e interacción con el público en modalidades virtuales.

El formato de la obra es el video performance, en el cual se dio uso de varias locaciones para filmar las partituras escénicas, espacios que contribuyeron en la creación del sentido de la pieza, así mismo aportan en la comunicación de las reflexiones que se propone en cada estación, otros elementos narrativos que se usaron son: la animación; mediante la cual se representa el camino, el uso de diversos planos; principalmente la “mirada subjetiva”, la producción de audio; para garantizar la calidad de los textos hablando, y la producción de las canciones que hacen parte de la obra.

Se llegó a pensar en un segundo formato presencial, propuesta que se basaba en usar todos los materiales escénicos construidos en el video performance, para agrupar todas las partituras, textos, sumando los recursos tecnológicos que permitieran la intervención de materiales de origen digital en el espacio de la acción escénica. Se trataba de un ejercicio que permitiría reconstruir una vez más los materiales de archivo e indagar alrededor de la interacción entre la obra, el artista y el público, aun así, ese trabajo no hará parte de los materiales entregables como resultados de esta

investigación, dado que su complejidad y tiempo de ejecución ameritan que se desarrolle en el marco de otro proyecto investigativo que funja como la continuación de esta investigación.

Otro aspecto importante para mencionar, tiene que ver con el rumbo que toma la creación a partir de la pandemia, porque con la implementación de normas de convivencia totalmente diferentes a las que existían antes de este evento histórico, hubo un cambio drástico que me impedía operar creativamente de las formas que había aprendido hasta ese momento, por lo cual, este proceso de creación me reto a crear desde lugares y técnicas que no conocía y que al ejecutarlas perdí autonomía o me volví dependiente de alguien, por ejemplo al grabar un video siempre tuve que pedir un poco de ayuda.

Curiosamente en un trabajo de grado en el que pretendo demostrar conocimientos y habilidades adquiridas durante la carrera, tuve que aprender una serie de cosas y por ese motivo la pieza audiovisual contiene muchos de mis “por primera vez” como lo fue componer una canción o crear una coreografía. Aunque me resulta satisfactoria haber logrado estas acciones, pase por grandes y retirados momentos de insatisfacción y de frustración, en efecto este trabajo me saco 100 % de mi zona de confort y me incomodo de muchas formas.

La pregunta gigante de cómo transformar mi experiencia y mis bitácoras en un ejercicio de creación lo asumí y materialicé alrededor de unos aspectos importantes como lo fueron el tiempo, el espacio, la acción, las imágenes etc. Proceso que ha implicado el origen de un motón de

preguntas sobre asuntos técnicos, filosóficos involucrando al docente y al artista desde una perspectiva personal.

EL PEREGRINAJE A PARTIR DE HITOS.³

El camino largo

El camino largo es el nombre de un cuento que escribí en el II semestre para la materia Comprensión y producción de textos. Este cuento nació de un suceso personal, un hito, el inicio de mi formación en una escuela rural. Cuando tenía cinco años, viví con mis tíos en una zona rural, allí empecé a estudiar en la escuela de la vereda donde hice primer grado.

Mis tíos tenían dos fincas y en cada una de ellas tenían cultivos, nosotros cambiamos de casa cada vez que había cosecha. Una de las casas quedaba muy cerca de la escuela, a un par de minutos, mientras que la otra quedaba a más de una hora caminando.

Este segundo camino hacia la finca más lejana de la escuela, es el que titule “el camino largo”, un trayecto bastante agotador para el caminante, quizás esa sea una de las razones que me generó su recordación, además, de su biodiversidad, belleza y apego afectivo. No recuerdo todo el trayecto, solo algunos lugares específicos, que llegan a mi mente como imágenes en movimiento y que logro ver con detalle.

Ese camino me permitió jugar con la imaginación durante mi infancia, al regresar de la escuela me colocaba metas, yo dividía en unidades y objetivos el trayecto, cada unidad era uno de esos

³ Definición tomada del diccionario de Google: “Acontecimiento puntual y significativo que marca un momento importante en el desarrollo de un proceso o en la vida de una persona.” [hito - Buscar con Google](#)

lugares, en lo que usaba diferentes estrategias para cumplir el mismo objetivo, llegar a la siguiente estación.

Para vencer el cansancio imaginaba toda clase de aventuras, personajes y conflictos como motivadores para terminar ese viaje, finalmente el camino quedó grabado en mi cuerpo kinestésicamente: recuerdo el cansancio, la forma y extensión del suelo y lo retador que fue hacer el recorrido, en conclusión, una espacialidad en la que habite y que hoy invoco.

Los lugares que mayor recordación me dejaron, hoy se convierten en estaciones que hablan sobre momentos relevantes del proceso de formación y que son analizados, reflexionados y relacionados. Los espacios que aparecen en el video performance constituyen el recorrido de la escuela hacia la casa y los momentos de mi formación que son más relevantes; en ellos se evidencia una similitud porque en ambos está presente el deseo de llegar, de estar en las estaciones y transitar por ellas, ambos son espacios para volver a recorrer de manera periódica, ya sea de lunes a viernes o volver a cuestionarse sobre dicho tema.

Este es un camino que se recorre de forma cíclica y ascendente, como la cinta de Möbius, un buen ejemplo de esto, puede ser la obra de Lygia Clark llamada “Caminando” que está inspirada en la cinta de Möbius, sobre ello Rolnik (2018) narra: “según Clark, es un tiempo sin antes ni después, un espacio sin anverso ni reverso, sin adentro ni afuera, sin arriba ni abajo, sin izquierda ni derecha” (p.30). Adicionalmente, el camino parece lineal porque cada experiencia determina la

siguiente, pero al final termina siendo una unificación de algo que se vuelve continuo, un lugar por el que se vuelve a pasar, pero cada vez de una manera única.

Finalmente, estos son los lugares (estaciones) definidos para ser parte del Video Performance:

1. La escuela, donde comienza mi formación, este lugar evoca a la estación “Yo aprenderé”.
2. La quebrada: tranquila y refrescante, cerca de la casa que perteneció a mis padres y luego a mis tíos. Este lugar evoca a la estación “Habitar el cuerpo”.
3. La casa de mi tío Darío, frente a ella estaba la carreta llena de sus perros y su docena de bestias: caballos y mulas. Este lugar evoca a la estación “los Maestros”.
4. Las lajas: una pequeña cascada que para mí significaba una gran dificultad en el camino, pues pasar por ella es algo riesgoso y exigente a nivel físico. Este lugar es un sendero que se divide en dos caminos, uno hecho para que transiten las bestias, pero más seguro que el segundo hecho para que pasen las personas. Este lugar evoca a la estación “La caja de herramientas”.
5. El barrial y la salida a la casa de los cacaos. Ver esa casa siempre fue esperanzador, porque era un triunfo no haber quedado hundido en el barrial, que estaba lleno de huecos hechos por las bestias. Este lugar evoca a la estación “El robo del fuego a los dioses”.
6. El árbol de guamas y la cerca. Quizás el lugar más bonito del camino, con una bella panorámica del campo. Siempre llegábamos en el atardecer y sabíamos que faltaba poco para llegar a casa. Este lugar evoca a la estación “Polifonía del profesor”.

7. El escenario, el último lugar era la casa, una casa de madera, pero para mí hoy, el hogar es un escenario de madera, mi punto de llegada. Este lugar evoca a la estación “¿Dónde estoy hoy?”.

En mi infancia me acostumbré a recorrer trayectos largos y complejos, estos recorridos fueron hechos con una actitud de viajero, en la que el pensamiento se desarrolla durante la acción. Caminar y percibir la naturaleza es lo más parecido que encuentro al hecho de reflexionar, pues viajar desarrolla ideas, puntos de vista, maneras diferentes de entender el mundo y nos permite reflejarnos en lo exterior, como dice Martínez (2005):

(...) pues es sólo a partir del movimiento que el viajero reflexiona. Esta concepción de la relación entre pensamiento y movimiento se opone al de las viejas figuras sedentarias y anquilosadas de nuestro pensamiento oficial. No hay significación sin movimiento. Para González, el pensamiento se produce en el movimiento, y el movimiento es ante todo ritmo interior. (párr. 14)

La idea del viaje, sin duda, está relacionado con la concepción del peregrinaje, con esos viajes que simbolizan un nuevo aprendizaje. Además del cuento del camino largo, tengo varias experiencias que me llevan a mirar atrás y poder reflexionar sobre mis propios procesos. Una de ellas fue el montaje teatral “El coloquio de los pájaros” del que hice parte, en el marco de las actividades propuestas por la materia del núcleo integrador de IV semestre dentro de la Licenciatura en Artes Escénicas.

El montaje de la obra, se convirtió en un hito que me sirvió para reconocer un tipo de aprendizaje que nos deja los viajes, el aprendizaje que nos transforma como seres humanos. El coloquio es una historia que habla del mundo de las aves, quienes deben recorrer siete valles para encontrar a Dios, transitar por cada valle les significa arriesgarse y sobrepasar obstáculos, los cuales, les dejan heridas y aprendizajes espirituales. Cada aprendizaje adquirido se convierte en una cualidad que les permite seguir avanzado en su camino hasta llegar a la meta y así logran encontrar a Dios. Gracias a todos los conocimientos obtenidos, pueden ver reflejado en sus compañeros y dentro de ellos mismos al Dios que siempre buscaron.

Esta historia me permitió reforzar la idea de generar una estructura narrativa por estaciones, como lugares posibles para trabajar en pro de aspectos que contribuyen al desarrollo humano, así mismo, me aportó en la reflexión sobre el aprendizaje como un medio para el reconocimiento individual, colectivo, apropiado y alineado con el mundo.

Otra de esas experiencias es un peregrinaje que se hizo en mi pueblo cuando yo tenía unos 5 o 6 años: la representación del viacrucis. Este fue el primer evento 'teatral' que vi en mi vida y que ahora traigo a colación porque logre asociarlo con los pasos recorridos en la creación del video performance.

Estos hitos estaban presentes en mi pensamiento cuando escribí un cuento que se llamó el "Peregrinaje del aprendiz", para la materia Procesos de Creación en las artes escénicas II. Una

frase que refugia un viaje reflexivo, filosófico, transformador, artístico, que está en mi memoria y en mi cuerpo.

Ese también fue el primer hallazgo de la investigación, el nombre de este proyecto. En fin, estas estaciones representan los pretextos que construyen esta red que hace parte de la génesis y en sí misma conforman mi proceso de formación.

ESTRUCTURA DE LA PIEZA

El proceso de formación se convierte en una metáfora en la cual, el aprendiz debe hacer un peregrinaje para transformarse espiritualmente y convertirse en maestro del arte, en un camino que comienza en la escuela y termina en su casa, una casa que realmente es un escenario artístico y pedagógico donde él subirá a hacer funciones teatrales y dar clases.

Este peregrinaje comienza desde una escuela, el primer lugar de formación, donde aparecen los indicios que llevaron al aprendiz a tomar la decisión de emprender un camino para convertirse en maestro del arte, por ello, tuvo que transitar siete lugares que evocan a siete estaciones donde se dan las reflexiones de lo pedagógico y artístico, cada estación está propuesta como una experiencia en la que él adquiere elementos necesarios para convertirse en un maestro del arte y a través de ellos encontrarse consigo mismo, este recorrido finaliza con el hoy, en una descripción del maestro en el que se convirtió.

Las reflexiones que nacen dentro de las estaciones hacen parte las siguientes premisas: contempla las pulsiones y deseos que lo llevaron a emprender este sueño, el encuentro con el cuerpo de manera consciente, la relación entre el maestro y el estudiante, las herramientas y preguntas propias que surgen dentro del aprendizaje, la humanización de los maestros en busca de un diálogo horizontal, la creación y la formación colaborativa, la elaboración de un discurso sobre lo

que para mí significa ser profesor, el peso de un profesor en términos de lo social, cultural y personal, finalmente que profesor soy hoy y cuáles son mis propuestas pedagógicas y estéticas.

El camino del peregrinaje está basado en espacios reales, debido a que la primera asociación que hice al pensar en el peregrinaje fue el trayecto que yo recorrí desde una escuela rural hasta mi casa cuando tenía cinco años.

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar el peregrinaje realizado por un profesor en formación (yo) y determinar la importancia de la formación artística y pedagógica como aportante dentro de los procesos de subjetivación y la construcción del rol de maestro de teatro a través de la creación de un video performance.

Objetivos específicos

- Identificar los momentos de formación que constituyen procesos de transformación significativos para el Licenciado en Artes Escénicas.
- Visibilizar las experiencias artísticas y culturales no académicas que aportan al investigador otras perspectivas de la enseñanza en artes.
- Evidenciar los aspectos pedagógicos de la formación artística que aportan a la subjetividad.
- Performar las bitácoras y otros documentos de archivo del peregrinaje académico para la construcción de la pieza creativa de este proyecto.

METODOLOGÍA

Partiendo de lo planteado por Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN, en cuanto a investigación-creación y buscando una contraposición al paradigma científicista hegemónico, encuentro apropiado hacer un uso mixto de metodologías de investigación, utilizando varias estrategias metodológicas que en conjunción determinan la metodología de este proyecto.

Crítica genética

Esta metodología sirvió como eje central y articulador de las otras metodologías, dado que las demás metodologías fungieron principalmente como herramientas investigativas que permitieron recopilar los diferentes orígenes de la información utilizada. La crítica genética o también llamada crítica de proceso, es un campo de estudio novedoso y poco explorado, pero bastante vigente y pertinente para la investigación en artes, según Almeida (2014):

La crítica genética es un campo de estudio que, como se va a explicar, continúa en pleno estado de desarrollo. La crítica genética pretende, por lo tanto, una nueva forma de abordar la obra de arte, desde una perspectiva de proceso. (p.76)

Por lo tanto, este trabajo se basa en la recopilación e indagación de pretextos (documentos de diversas materialidades donde hay registro de mi proceso de formación) para construir una red de relaciones entre ellos, con el fin de comprender de manera compleja el proceso estudiado, como Almeida (2010) aclara: “Al adoptar el paradigma de red estamos pensando en un ambiente de interacciones, de lazos, de interconectividad, de nexos y relaciones (...)” (p.34).

Entonces, es elemental para esta investigación la recolección de diferentes tipos de documentos, como los son bitácoras y ejercicios escénicos y escriturales elaborados en el transcurso de mi formación, ya que, son archivos que contienen los rastros del proceso y que conllevan a un ejercicio hermenéutico que permita definir y trazar una ruta de conexión entre los mismos.

Performar el archivo

Una de las vertientes que ha estado relacionada con el performar el archivo y que quizás ha sido una referencia y antecedente, dado su origen, es el método de la crítica genética. El performar el archivo es un procedimiento que permite organizar los archivos a partir de unas decisiones creativas, hay que mencionar, que además trae al presente documentos que son relevantes, pero que no tuvieron visibilidad o impacto en el pasado y que a través de la performance puede presentarse de manera actualizada y a la luz de las interpretaciones del presente, como dice Zamora (2019):

En este sentido, lo que se presenta en la performance no tiene que ver con lo que realmente pasó, sino con las formas en que eso que pasó vuelven a reinstalarse en otras esferas de la vida pública performando justamente lo que queda (remains) dentro de las prácticas del presente. (p.45-46)

Adicionalmente, se establece una serie de variables creativas y significativas con el archivo, el creador juega a reelaborar y a reinterpretar los documentos, por lo tanto, el documento puede

llegar a convertirse en un objeto o elemento relevante mediante su exposición, creándose la posibilidad de instalar el archivo en esferas sociales de las que antes no hacía parte. Es así como volver a presentar un archivo permite desconfigurar la denominación de valor que se le ha dado, generando un impacto, totalmente diferente al que tuvo inicialmente, lo cual expone Zamora (2019) a continuación:

Esta discusión también puede extenderse a las exposiciones documentales de Museos, donde éstos lejos de ser únicamente procesos neutrales de exhibición de objetos, exhiben la capacidad de poner en escena debates que vuelven a pensar los procesos de representación de los hechos, re-localizándolos en la escena pública. (p.46-47)

Modellbuch

El Modellbuch es el instrumento elegido para recopilar el proceso y los resultados investigativos y creativos de este proyecto, en vista de que, es un formato flexible y adaptable a las necesidades del investigador. Cabe resaltar que ha sido un instrumento funcional y pertinente considerando que permitió estructurar el proyecto en dos libros, como dos lecturas desde las que se puede analizar un mismo proceso.

“El Modellbuch es como un tren”, nos explicaba el profesor Covelli Meek, mientras sostenía un marcador en la mano derecha y sonreía de oreja a oreja, y pues sí, es un tren, con mucha carga, con mucho contenido. Lo primero que pienso de él, es que es un gran instrumento investigativo,

recopila información, analiza, reelabora y teje relaciones entre distintos carriles o capítulos, como amplían a continuación Covelli Meek y Rozo (2020):

(...) la idea original del Modellbuch se resignifica y se transforma en el documento que recoge, consigna, reflexiona, analiza y presenta los desarrollos y elaboraciones de los estudiantes durante cada semestre del proyecto educativo del Énfasis, además de constituirse en un aporte significativo para la situación didáctica del curso. (p.200)

Al ser una herramienta con múltiples funciones, también, le sirve al estudiante como un archivador de los procesos de investigación, creación y formación o como un material en el que se puede consultar la bibliografía que el estudiante ha venido integrando a su catálogo personal durante su proceso académico.

Es un instrumento sensible, debido a que la elaboración de los cuadernos tiene el sello personal del creador-investigador, por esa razón los libros contienen una memoria sensible y simbólica, esto hace que no sea un instrumento acartonado del cual solo se pretenda sacar información “rígida” sino, que en sí contiene una elaboración que corresponde a la forma en que cada estudiante deconstruye su experiencia y por tal motivo involucra lo afectivo, intelectual, estético y simbólico.

Es un instrumento que permite realizar una autoevaluación mientras se escribe, considerando que allí el estudiante habla de su proceso de manera crítica, analizando aspectos globales que

intervinieron en la evolución de su idea. Además, al ser escrito en varios periodos de tiempo, que podríamos llamar fases, puede observarse la manera como el proceso fue evolucionando, qué metodologías y estrategias se han usado durante la creación de los libros y a la vez evidencia cómo el estudiante se ha ido autocorrigiendo.

Al ser como un tren tiene vagones que no solo están conectados, son dependientes, pues de un primer vagón (idea), a un segundo vagón (hacer), hasta el tercer vagón (entender), no solo hay un procedimiento de causa-efecto, adicionalmente, se logra establecer relaciones entre distintos vagones y entre varias fases de la escritura, razón por la cual el mismo instrumento es clave en el desarrollo de nuevas versiones del texto. Otro aspecto relevante de los libros, son sus primeras versiones porque funcionan como pretextos que contienen la esencia de lo que originó la creación del proyecto, punto de partida que sigue siendo vigente hasta finalizar el libro. Estos aspectos se evidencian en el transcurso temporal de la elaboración del Modellbuch, como Covelli Meek y Rozo (2020) lo explican:

En particular, a lo largo de los años en los que se ha definido y afinado el método, se han identificado tres momentos específicos de reflexión que marcan la cronogénesis de los aportes al proceso autoformativo y la ruta metodológica para la realización del Modellbuch. (P.200)

Escribir y leer un Modellbuch es una experiencia que involucra el pensamiento y el sentimiento, es una forma de meditar, hay que organizar todas las ideas para poder tener la mente en blanco y poder encontrar una tranquilidad corporal y mental, esto se consigue al final del ejercicio de escritura. Mirar hacia atrás no es un pecado si se hace para recordar, soñar y completar el presente.

El Modellbuch se ve reflejado en la estructura de los dos libros, donde de manera intercalada aparecen poemas, dibujos, canciones, reflexiones y teorizaciones, teniendo todas una importancia y una coherencia dentro del desarrollo del texto.

Autoetnografía

Parte de este proceso de investigación se apoyó en la autoetnografía, teniendo en cuenta que soy sujeto-objeto de investigación y que esta metodología es bastante amplia en cuanto a los procedimientos que permiten describir una experiencia o la memoria de una experiencia, sin dejar atrás lo emotivo y lo poético, que va en doble vía, en tanto, evidencia el suceso personal y su entorno social, según Blanco (2012):

De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador — ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural. (p.55)

De ahí que sea indispensable en la coherencia y el enfoque de la investigación porque resalta lo cualitativo, artístico y subjetivo, por ello se requiere del uso del lenguaje en todas sus manifestaciones, más allá de una forma de escritura académica, como lo menciona Blanco (2012): “la autoetnografía usualmente se escribe en primera persona y los textos aparecen en una variedad de formas. Por ejemplo, Richardson (2003) ... ”: autoetnografía, relatos de ficción, drama, textos de performance...” (p.56).

Lo personal es político; dijo una maestra, con sinceridad y algo de nostalgia, esa frase retumbó en mí y cada vez que pienso en las acciones que realizó por motivaciones personales, la conclusión es la misma, pienso que son acciones personales, pero no individualistas. Una preocupación que tuve se convirtió en un motor fundamental para hacer este proyecto, me preguntaba- ¿tendré lo necesario para entrar a cualquier aula y enseñar desde el teatro cualquier cosa, incluso podré enseñar teatro?- No digo que ese sea la génesis y la única razón de ser de esta investigación, pero- ¿Estaré preparado para enseñar a donde el devenir me lleve?- Yo necesito confirmar que hice las tareas necesarias para poder sacar adelante un proyecto de formación de cualquier característica. Y estas preguntas personales están conectadas con mi contexto social, puesto que la docencia es transformadora y por lo tanto es fundamental en la vida cotidiana de una sociedad. No hay una acción artística, política y educativa que no sea personal, no tiene sentido negar mis particularidades como sujeto, pues, es lo personal lo que determina conductas y elecciones, que

afectan el entorno de la creación y la enseñanza, preguntarse por ello y hacerlo consciente es un ejercicio docente.

A través del siguiente código Qr podrán acceder al video performance.



FICHA TÉCNICA

Perfomer: Alejandro Fajardo

Dramaturgia: Alejandro Fajardo

Edición: Alejandro Fajardo

Cámara: Alejandro Fajardo, Sirley Martinez y Libia Rodriguez

Asesora: Sirley Martinez

Diseño de animación: Camilo Marciales

Intérprete Vocal: Karen Agudelo

Asesoría de composición Musical: Álvaro Beltran y Andres

Composición Base rítmica: Álvaro Beltran

Boceto del camino: Libia Maiden Rodriguez Pineda

Asistente de grabación de Audio: Edwin Aldana.

Agradecimientos: Casa de la Juventud de Ciudad Bolívar, Compañía Faro del Sur.

REFERENCIAS

Almeida, C. (2014). Crítica de los procesos creativos.

[file:///C:/Users/hp/Downloads/Almeida%20-%202014%20-%20Cr%C3%ADtica%20de%20los%20procesos%20creativos%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/hp/Downloads/Almeida%20-%202014%20-%20Cr%C3%ADtica%20de%20los%20procesos%20creativos%20(1).pdf)

Almeida, C. (2010). Redes de creación. Construcción de la obra de Arte. Editora

Horizonte. [Almeida Salles y Bañeros - 2010 - Redes de creación.](#)

[Construcción de la obra de Arte \(3\).pdf](#)

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de

conocimientos. *Revista de Investigación Social*, (9, núm. 19), pp. 49-74.

[Redalyc.Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos](#)

Merchan, P. Covelli Meek, G y Rozo, S y otros. (2019). QUIPROQUO O LAS

PERIPECIAS DEL FORMADOR DE ARTES ESCÉNICAS EN LA

EDUCACIÓN. Universidad pedagógica Nacional. [Quiproquo o las peripecias](#)

[del formador de artes escénicas en la educación - Merchán Price, Carolina -](#)

[Google Libros](#)

Rolnik, S. (2018). AFECTOS, AFECTIVIDADES Y AFECTACIONES. ERRATA

(19),21,69. [ERRATA#19 | AFECTOS, AFECTIVIDADES Y](#)

[AFECTACIONES por Revista de Artes Visuales Errata# - issuu](#)

Martinez, F. Fernando González: El viajero pensador - Por Fabio Martínez •

Otraparte.org

Subtramas. (s.f.), subjetivación. Subjetivación - Subtramas (museoreinasofia.es)

Zamora, S (2019). Performar el archivo. études romanes de Brno. Performar el archivo (muni.cz)

LIBRO I

EL CAMINO

Dramaturgias

Cuando las frases representan grandes lecciones no se olvidan. Cuando conocí a la actriz y directora Ana Wolf en medio de un montaje- laboratorio teatral, aprendí una definición de dramaturgia que no he olvidado, ella llegó dispuesta a ver nuestro trabajo y darle una nueva dirección. Para comenzar nos dio su definición de dramaturgia perfecta, dijo: “Es como un collar de perlas, si una perla se cae, se desarma el collar”.

Una particularidad de mi formación es que la comprensión de la dramaturgia ha sido ampliada, pues he escuchado, estudiado y probado varias perspectivas sobre ella, por tal razón, decido ponerle una (s) al final de la palabra con el fin de incluir esas perspectivas y cómo me han influenciado, además de ser un concepto que varios autores han venido alimentando.

Eugenio Barba es uno de ellos, pues concibe la dramaturgia como una compilación de tareas escénicas que están por fuera de la escritura y que son necesarias dentro de la composición de una obra, como lo describe en el arte secreto del actor (1990):

Un determinado espectáculo teatral es *acción* (concerniendo por lo tanto, a la dramaturgia) tanto por lo que los diferentes actores hacen o dicen, como por los

sonidos, ruidos, luces, y transformaciones del espacio (...) Lo que importa es señalar que las acciones sólo son operantes cuando están tramadas entre sí: cuando se convierten en tejido- "texto". (p. 76).

Por otra parte, sobre las dramaturgias Covelli Meek (2018) afirma: "(...) se construye(n) sobre el escenario, a partir del trabajo y la elaboración de acciones e imágenes por parte del actor, las cuales son decantadas en la forma escrita en proceso simultáneo a la configuración del espectáculo escénico (...)" (p.37). Es claro que en ambas posturas se entiende que el concepto dramaturgias aplica para todas las acciones creativas que se componen para y sobre la escena.

Otra frase para complementar mi entendimiento sobre lo que son las dramaturgias, fue dicha por el profesor Covelli Meek dentro de la clase del Énfasis de creación, y que presento de manera parafraseada: Las dramaturgias son instrucciones para que alguien diferente al autor pueda hacer la creación posible.

Estas instrucciones o dramaturgias se escriben como una guía para el artista que realizará el montaje de la pieza, pero no con el fin de determinar una única posibilidad o forma de montar una pieza artística, en contraste, se oferta un mapa de navegación que le permite al lector o creador, construir a partir de una estructura inicial, la cual, contiene los cimientos de la obra, los cuales, se pueden definir como los rasgos más relevantes y esenciales de la obra según el dramaturgo- creador.

Recopilando estas ideas y otras omitidas en este texto, el concepto dramaturgias pretende expandir las posibilidades y la comprensión de la escritura escénica. Lo que leerán en este libro incluye, por una parte, las versiones finales de los textos que son usados dentro de la composición del video performance, algunos textos, imágenes o ejercicios que fueron detonantes de las acciones que ejecuto como performer y las descripciones y narraciones que de manera breve explican cómo aparecen de manera simultánea los textos dentro de las escenas y las acciones físicas u otros aspectos que tejen y construyen sentido.

Adicionalmente, hay un elemento clave que construye una conexión entre cada una de las estaciones: las animaciones; que cumplen el papel de transición entre las estaciones y reflejan dos aspectos importantes, el primero con relación a la representación de la luz y esta a su vez como la metáfora de un cuerpo espiritual y el segundo, las huellas del proceso que se encuentran repartidas dentro de cada estación, pero que también van unidas al cuerpo que camina entre las estaciones. Tanto las imágenes, los vídeos, la música, y las locaciones seleccionadas son esenciales dentro de la construcción de la pieza, además son necesarias para la apreciación, debido a que estos recursos estimulan diferentes sentidos del espectador.

EL MAPA

Una de las primeras ideas en concretarse, fue la elaboración de un mapa para retratar el recorrido del peregrinaje. Con la intención de segmentar el viaje en varias partes, en

semejanza a las paradas que suelen hacerse durante los viajes largos y en los peregrinajes, llamé estaciones a las paradas de este recorrido. Para ello, fue necesario decidir la cantidad y un primer nombre de las estaciones y a partir de allí elaborar varios bocetos.

El primer boceto es una ilustración hecha por mi hermana que complementé con el uso de una herramienta interactiva llamada ThingLink, la referencia detonante de la ilustración fue el camino que yo recorría desde la escuela rural donde estudié primero de primaria hasta la casa de mis tíos, lugar en el que viví durante ese periodo de escolar.

Para mí fue elemental la ayuda de mi hermana en la elaboración de ese primer boceto, por varias razones, evidentemente por su habilidad para dibujar, pero también, porque ella ha recorrido el camino que use como referencia, en ese sentido, hay una experiencia que ambos hemos vivido y aunque haya sido diferente, tenemos una memoria relacionada con ese lugar y ese hecho es fundamental en este proceso creativo. Para finalizar ese boceto hicimos algunas modificaciones al camino real.

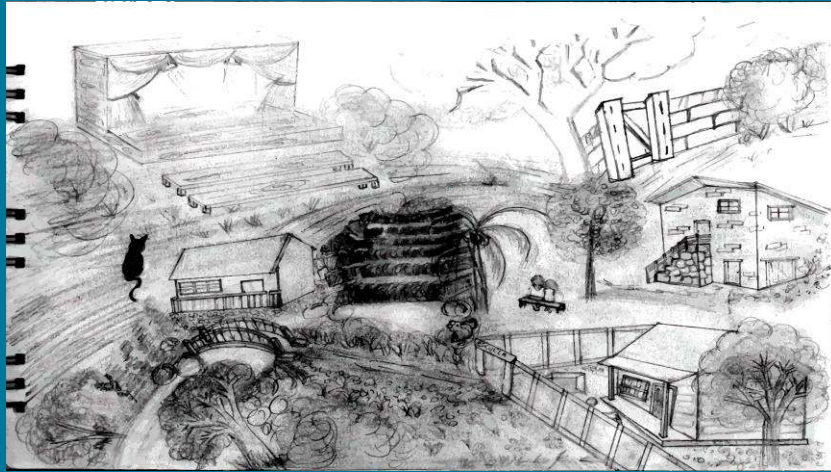


Imagen 1. Primer boceto inspirado en el camino de la escuela rural hasta mi casa. Elaborado por Libia Maiden Rodriguez Pineda.

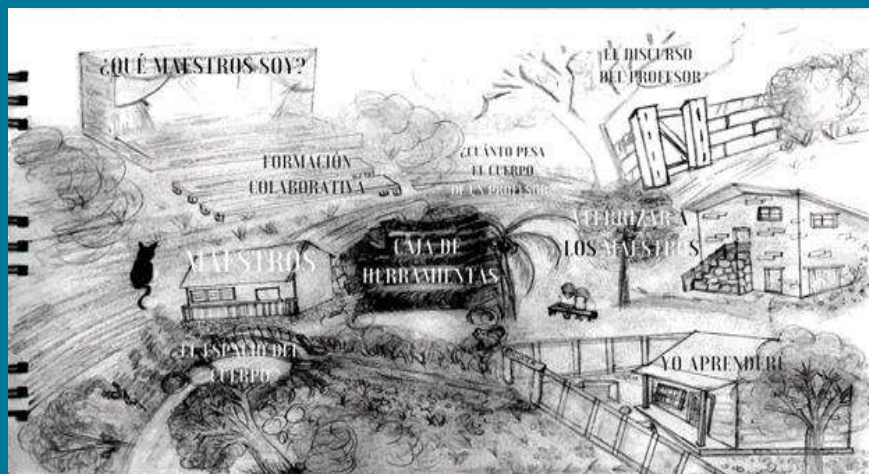
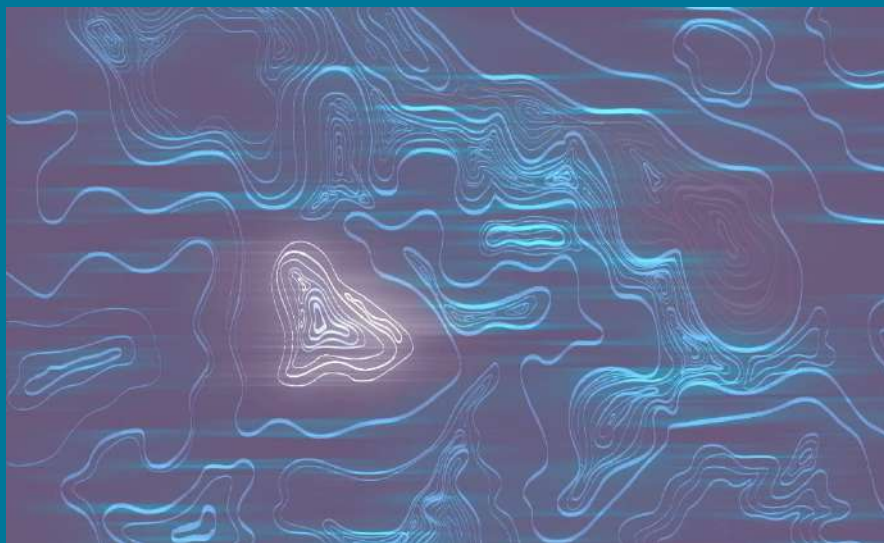


Imagen 2. Boceto con los primeros nombres de las estaciones.

El último boceto se realizó usando una técnica de animación, cuya versión es opuesta a la ilustración figurativa que hasta entonces se venía manejando. En conjunto con el animador optamos por diseñar un camino que generará estimulación sensorial, si bien la primera

ilustración evocó a la memoria, al parecer solo funcionaba con las personas que han recorrido ese camino. .

Para la elaboración de este boceto se tomaron como referencia las montañas de la vereda donde está ubicada la escuela, además colocamos las ondas y los colores para evocar sensorialmente el camino, ubicando cada estación en siete montañas de las cuales emergieron frecuencias que reflejan los latidos del corazón y que son un palpito o un llamado para el peregrino.



El mapa se transformó, paso de ser una imagen figurativa a una imagen abstracta que tiene que ver con cómo se interpreta el espacio y el tiempo en los peregrinajes académicos, porque la linealidad o uniformidad en el camino no es semejante a las experiencias que se viven en los caminos de formación, estos caminos son impredecibles, transgresores, retadores y particularmente no tienen una única forma de recorrerlos, por el contrario, permiten transitarlos una y otra vez de formas totalmente diferentes.

En cuanto a la apariencia de las estaciones como islas amorfas de luz, resuelve el carácter del territorio del aprendizaje, lugares sobre los que uno deposita muchas expectativas, pero que solo estando dentro de esas islas, recorriéndolas, se les puede encontrar un sentido a las formas. Por otro lado, las ondas de las que están formadas son un eco, la luz que llama nuestra atención y hace que de manera intuitiva nos acerquemos a ellas.

ESTACIÓN I

YO APRENDERÉ

El texto que leerán a continuación es una autoetnografía realizada con el fin de entender cuáles fueron las experiencias que me llevaron a desear y elegir mi formación en las artes escénicas, partiendo de las preguntas ¿Quién era yo antes de hacer teatro? y ¿Cuál ha sido mi camino de transformación?

¡Yo aprenderé! Recuerdo que ese deseo lo tuve varias veces. Entre mis 4 y 5 años, cuando visitaba el campo me maravillaba por todas las cosas que se hacían allí, yo quería aprender muchas de esas cosas. Cuando por fin viví en el campo deseaba aprender a cortar el pasto y la leña, montarme en un caballo, nadar en una laguna o treparme en un árbol, recuerdo que tuve que enfrentarme a muchas de esas tareas, que quería hacer a pesar del terror que me generaban.

Otro recuerdo que tengo es cuando estaba más grande, tendría como 11 años, ya era bien “Rolo”, yo regresaba al campo en vacaciones, allí me encontré con unos vecinos de mi tío que se convirtieron en mis amigos, eran tres hermanos, uno menor que el otro, el mayor tenía 12 años, el siguiente 8 y el menor 6 años, dentro de sus habilidades físicas recuerdo que sabían nadar y hacían clavados en el río, se lanzaban desde un puente que estaba a varios metros de altura y lo que más recuerdo es que todos ellos podían hacer dominadas¹ en las ramas de los árboles, curiosamente el niño que hacía mejor el ejercicio era el más joven. Yo quería aprender, pero no podía, la última vez que lo intenté en esas vacaciones, me agarré de la rama de un árbol que estaba podrida, la rama se rompió y caí en un hueco pequeño, fue vergonzoso.

¹ Recibe el nombre de dominadas el popular ejercicio de Calistenia que consta de colgarse con las manos en una barra y hacer una flexión en los codos para poder elevar el cuerpo.

Cuando regrese a mi casa en Bogotá continúe practicando, me sostenía de una barra que había sobre el marco de la puerta de mi cuarto y empecé a intentarlo, los primeros logros fueron los más emocionantes: primero logré flexionar un poco mis codos y rápidamente logré hacer mi primera dominada; desde ese momento comencé a hacer calistenia. También, jugaba todas las tardes fútbol, yermis y otros juegos en los que le exigía a mi cuerpo el máximo rendimiento, así descubrí mi pasión por el trabajo corporal.

El tercer momento que recuerdo es cuando decidí que quería ser actor. Recuerdo que estaba cursando el grado 11 y entre las conversaciones con amigas y amigos hablamos de lo que queríamos ser, de lo que queríamos estudiar después del Colegio aun sin saber si tendríamos esa posibilidad, yo les conté que quería estudiar artes escénicas, - Porque es muy chévere, ahí ven clases que combinaban la danza, el canto y la actuación- Pensaba. Yo sabía que a mi mamá le parecía absurdo que yo estudiara eso, pero la confianza que construyeron en mí mis amigos me animaron a intentarlo.

Cuando me acostaba a dormir no podía dejar de pensar en qué pasaría si yo no decía atreverme a aprender actuación y sentía un nudo en la garganta, sentía que mi rostro se ponía caliente, mi frente, mi bozo y mi cuello sudaban y mis manos se contraían como señal de impotencia y me decía a mí mismo que lo tenía que intentar, sabía que no podría vivir tranquilo sin saber si podía o no podía aprender a ser actor y así me decidí a buscar por

internet donde daban clases de teatro. Recién cumplí 16 años me inscribí en un taller de teatro que dictaban todos (pero no eran todos) los sábados.

La primera vez que actué me sentí muy emocionado, el profesor de español nos dijo que teníamos que preparar una obra de teatro, en el curso nos dividimos por grupos según quisimos. Yo le contaba a mi grupo en los descansos las ideas que se me habían ocurrido y finalmente sin tener experiencia en el tema montamos una escena, recuerdo que mis compañeras se sorprendieron de lo expresivo que me convertí en un instante, estaba muy emocionado con “la obra”.

Cuando íbamos a presentar la obra traté de respirar con tranquilidad, sin embargo, la sangre se me subió a la cabeza y parecía un tomate, sentía que no me iba poder mover porque cuando tenía que presentar exposiciones sentía esa sensación de ahogo, no podía hablar, ni moverme y las lágrimas se me acercaban a los ojos, entonces pensaba- Tienes que hacerlo, ¡Vamos!-.

Mientras temblaba un poco y a la vez no me podía mover, detuve mi pensamiento un instante, me giré y entré a escena, recuerdo que fue una escena muy divertida, olvidé muchas cosas de las acordadas en el único ensayo que tuvimos, pero nos dejamos llevar por la improvisación, en medio del miedo y el disfrute pude hablar y sacamos una escena muy bonita. Ahora recuerdo cuando sentía esa sensación de no poder hablar o no poder moverme.

De este primer ejercicio sustraje una lista de acciones físicas que reflejan el deseo por aprender, y que, a su vez, dieron paso al movimiento. Son abstracciones derivadas de las experiencias que relaté en la autoetnografía. Este ejercicio fue una exploración intermedia del resultado final que aparece en el video performance.

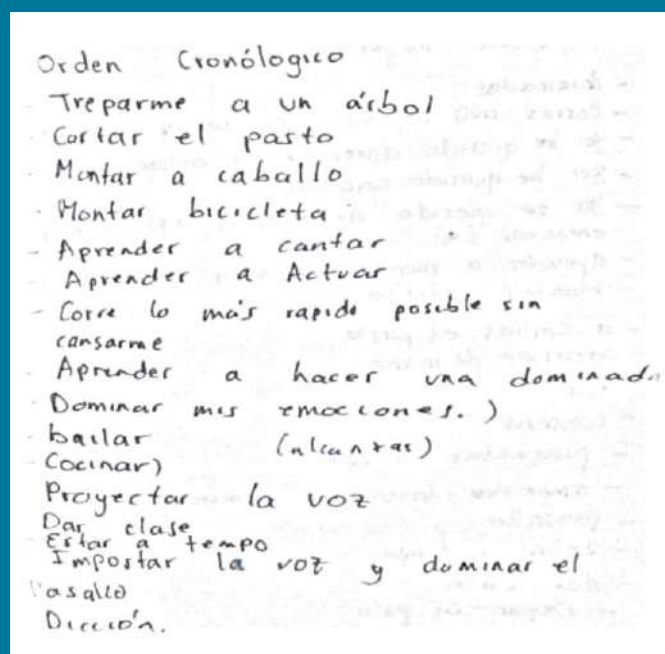
- 
- Orden Cronológico
- Treparme a un árbol
 - Cortar el pasto
 - Montar a caballo
 - Montar bicicleta
 - Aprender a cantar
 - Aprender a Actuar
 - Correr lo más rápido posible sin cansarme
 - Aprender a hacer una dominada
 - Dominar mis emociones.)
 - bailar (alcanzas)
 - Cocinar)
 - Proyectar la voz
 - Dar clase
 - Estar a tiempo
 - Imponer la voz y dominar el pasaje
 - Dirección.

Imagen 4. Lista de acciones derivadas de la autoetnografía en orden cronológico.

Trepar



Saltar



Sumergir



Cortar

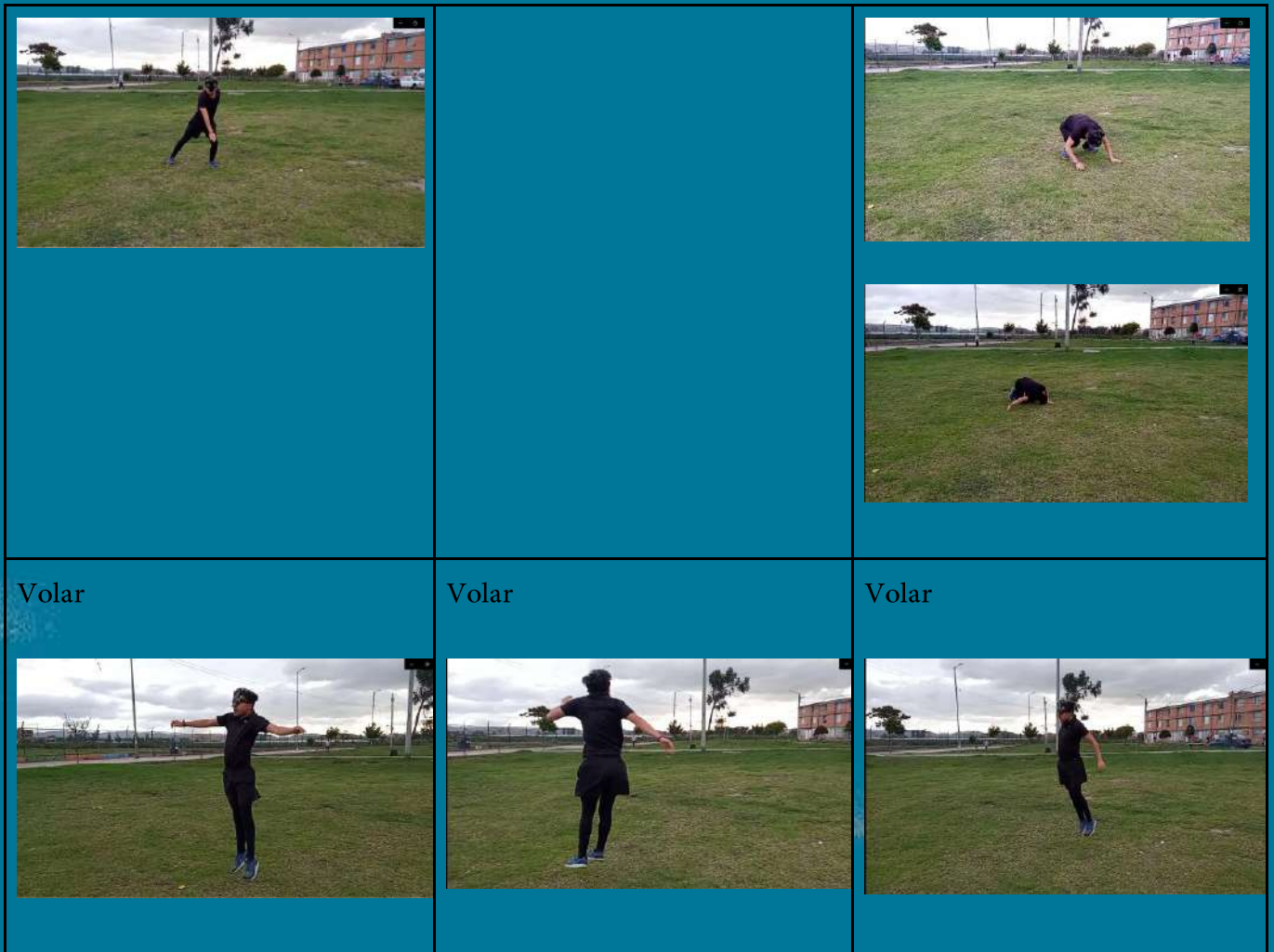


Agarrar



Rodar





Cuadro 1. Fotografías de la ejecución de la lista de acciones.

Finalmente, en el video no quedó esta partitura de acciones porque nos parecía que la imagen no era lo suficientemente potente y porque realmente terminaba siendo una reiteración del proceso mediante los verbos de acción, que sí bien no estaba mal, seguía siendo un material que daba lugar a varias interpretaciones o evocaba a más de una situación. Entonces recurrimos a un escrito que realicé en uno de los énfasis de creación y que presento a continuación.

EN BUSQUEDA DEL MAESTRO CUERPO

Corrección del cuento “En búsqueda del maestro cuerpo”. Este texto nace en el Énfasis de creación II, del ejercicio dramático que partía de la premisa del “yo profesor”. En un inicio el texto se llamó el peregrinaje del aprendiz haciendo referencia al nombre del proyecto, más adelante cuando se retoma para la creación de esta investigación, cambia de nombre.

Realicé unos cambios de redacción del texto que me permitieron adaptar el escrito como la capa sonora que acompaña la imagen de esta primera estación, para dicho fin, decidí usar la técnica del radioteatro, valiéndome de sonidos Foley y sonidos de ambiente para componer esta sonoridad, teniendo en cuenta dos condiciones, primero evocar a la naturaleza que está muy presente en mi autoetnografía y en mis asociaciones sobre el peregrinaje y lo segundo es la evocación de la acción caminar con dificultad, dando esa idea del recorrido.

GUIÓN ESTACIÓN I.

(ENT. MÚSICA DE FONDO, AMBIENTE)

(ENT. VOZ EN OFF DE ALEJANDRO FAJARDO)

Durante los años de reflexión sobre el ser maestro soñaba y recordaba cada uno de los hechos vividos en mi formación de manera precisa,

(ENT. SONIDO LATIDOS DE CORAZÓN POR 4 SEG.)

conectaba mi oído a todo mi cuerpo y escuchaba los latidos de mi corazón. Era como si mi cuerpo se desdoblara y me hablara. Con él, construí la noción verdadera y profunda del nosotros y desde entonces tuvimos muchos diálogos.

Aprenderé...

Yo aprenderé...

No comprendo...

Tenía la necesidad de salir a caminar, tenía que mirar e ir hacia afuera de mí para poder decir que estoy pensando, estoy haciendo.

Entonces decidí hacer mi primer viaje, Yo había ido a las montañas tropicales del fin del mundo para hacer un tracking, la expedición era hecha por un maestro que conocí por coincidencia, él hacía las veces de guía y solo recibía un caminante que sería el aprendiz, había escuchado muy buenas referencias de su trabajo, la expedición era un viaje corto de tres días.

(ENT. SONIDO DE RÍO Y DE AVES)

Llegué a las 5:45 de la mañana al punto de encuentro establecido por el maestro, para llegar tuve que caminar tres kilómetros desde el pueblo y atravesar un puente de madera sobre el río del fin del mundo, a las 6 en punto comenzamos

el camino, con una pauta muy clara del maestro, cuidar el bosque. Para el medio día me comencé a sentir agotado, mareado y medio dormido, el cansancio y el sudor se apoderaban de mí, asunto que se demostraba en mis pasos que eran cada vez más y más lentos y en la percepción sobre el tiempo se me dilataba por lo inhóspito de la selva.

(ENT. SONIDO DE PISADAS EN EL SUELO Y MADERA CRUJIENDO)

Las gotas de sudor que escurrían por la frente del maestro no parecían molestarle, él se mantenía sereno, con su mirada concentrada veía el camino y este se abría con sus ojos, él nunca dudaba del siguiente paso, parecía que sus pies conocieran muy bien cada raíz y hueco, ponían el pie de la forma correcta para avanzar, nunca se hundía, la bota de su pantalón estaba totalmente limpia y sus zapatos apenas tenía barro en la suela.

(ENT. SONIDO DE PISADAS EN CHARCOS)

No recuerdo cuantas veces me tropecé, mis botas estaban cada vez más pesadas porque se le había pegado un cúmulo de barro que parecía como un patacón. Yo era joven y casi no me dolía nada, pero mi cuerpo estaba lleno de cortadas de hojas, mi ropa sucia, llena de sudor, barro y de las matas que se pegan a la ropa, mis músculos estaban magullados por los golpes de las caídas y las resbaladas. Mi cuerpo y mente dialogaban

sobre el cansancio y el asombro que nos producía aquella experiencia que estábamos viviendo, repetían una y otra vez:

*(AGREGAR REVERBERACIÓN A LAS SIGUIENTE FRASE PARA QUE SE
SIENTA EL FLASH BACK)*

Los ojos se adaptan a la oscuridad, el camino siempre trae algo nuevo, todo es diferente, pero no entiendo nada. La montaña siempre se está expandiendo, todo es movimiento.

FIN DEL GUIÓN DEL VIDEO PERFORMANCE.

CONTINUA²

Cuando llegamos al hospedaje me bañe y me cambie, mi ropa pesaba mucho, estaba llena de barro y parecía una pesa, en cambio la del maestro estaba intacta solo tenían un par de pepitas de las que se pegan a la ropa.

Al día siguiente avanzamos otro trayecto, el maestro caminaba al paso justo, no hablaba mucho, solo lo necesario, yo no sabía qué decir para generar una conversación, no entendía

² El fragmento elegido para la composición de la capa sonora de esta estación es el inicio de este cuento, el cual está señalando hasta este punto. La elección hace alusión a un primer momento o el punto de partida de la aventura, tema que desarrollo en esta estación.

Considerando que es valioso entregar una versión completa del cuento para que el lector pueda enterarse con mayor profundidad sobre los pasos creativos y la transformación de los archivos desde las primeras versiones hasta las finales, decidí poner todo el cuento completo.

el sentido de la caminata, ni porque para mí era tan difícil habitar ese lugar. Ese día me quedé viendo las ramas de los árboles que se mecían al son del viento, con una tranquilidad admirable, ese movimiento, ese vaivén me llevó a centrarme en mi respiración para atacar el aburrimiento.

Después de un tiempo me volví a sentir incomodo y quería acabar ese mismo día la expedición, por esa razón tomé la determinación de ir más rápido, cuando iba como dos kilómetros más adelante del maestro, el camino comenzó a convertirse en trocha y se hacía tan estrecho que tuve que poner un pie delante del otro para avanzar, fije toda mis atención en las ramas que golpeaban mi rostro, intentando apartarlas, pero no me estaba fijando donde colocaba los pies, de repente mi cuerpo se vino abajo y mi pierna izquierda quedó enterrada en un hueco, en ese momento se aceleró mi pensamiento, me quede quieto por un buen tiempo, mis brazos no tenía tanta fuerza para sacar mi pierna del hueco, pensé en vociferar para llamar a alguien porque bajo la montaña habían escuchado personas, pero yo no lograba hablar tan fuerte.

Intente llamar al maestro y a otras personas aun así, mi voz se la tragaba la montaña, luego me di por vencido porque nadie me escuchaba, hasta que no sé cómo el cuerpo se lanzó a dar un brinco y así fue como logré salir, fue un impulso de mi cuerpo el que me libero, aunque

perdí una bota que quedó dentro del hueco porque no logré alcanzarla con mis brazos cortos, entonces, saque otros zapatos que tenía en la maleta y seguí caminando.

Luego me decidí a bajar la montaña, que parecía más un risco, después de mucho pensarlo me dije : “Sí hay hombres abajo es porque se pueden ir hasta allá.” Di el primer paso, la idea era poner los pies de lado, aun así; me fui rodando cuesta abajo, como un derrumbe de tierra y no podía detenerme, pensé que iba a morir. Me agarré de las matas que crecen en ese risco y partí un par, hasta que logré detenerme plantándome sobre la raíz de un pequeño árbol que crecía de manera horizontal, y así puede bajar toda la montaña.

Me detuve para descansar y acampar, al amanecer seguí caminando, la carretera cada vez era más ancha y el sol llegaba a su punto más fuerte, me ardían los ojos y se me dificultaba ver, muy pronto me sentí extraviado, pensaba: No sé cómo estar en este lugar, el aprendizaje es in situ y yo solo he podido agarrar un par de cosas, pero estoy seguro de que yo aprenderé.

En ese momento de reflexión profunda, vi como mi cuerpo se transfiguraba, se enterraba y de mis pies salían raíces, mis brazos se extendían y de mi pecho salía una fuente de luz que me parecía infinita, no podía caminar, solo estaba presente, era la sensación de totalidad. Vi a mi cuerpo convertirse en algo tan bello que me conmoví y entendí que maestro y alumno son el mismo cuerpo. Y en cuanto a los maestros que desaparecen pensé: yo no soy sombra

de mis maestros, es cierto soy su aprendiz, pero ellos tienen otros aprendices y yo más maestros, soy sombra del primer espacio, mi cuerpo.

Mi cuerpo estaba conectado con una luz que me atravesaba desde el interior hacia exterior.

Cuando la luz es una sola sin distinción y la sombra es representación de lo interior, esa es la totalidad, la conexión con toda la energía que nos compone. Cuando antes que me había convertido en maestro pude caminar y abrir los ojos y no golpearme más, porque pude sentir, escuchar y hablar con lo que me rodeaba, entendía todo y aprendía del todo en cada paso.

Cuando llegamos al hospedaje me bañé y me cambié, mi ropa pesaba mucho, estaba llena de barro y parecía una pesa, en cambio la del maestro estaba intacta solo tenían un par de pepitas de la Pega ropa[1]. Yo tardé dos horas en quitar todas las Pega ropa³ que estaban en mi pantalón, sin contar las de la camisa y el cabello.

PENSAMIENTO EXTERIOR O FLASH BACK

Un árbol es más común en los peores caminos...

³ Es el nombre coloquial que recibe la planta *Priva lappulacea*.

CONTINÚA

Al día siguiente avanzamos otro trayecto, el maestro caminaba al paso justo, no hablaba mucho, solo lo necesario, yo no sabía qué decir para generar una conversación, aparte de hacer preguntas obvias, no entendía el sentido de la caminata, ni porque para mí era tan difícil habitar ese lugar. Ese día me quedé viendo las ramas de los árboles que se mecían al son del viento, con una tranquilidad admirable, ese movimiento, ese vaivén me llevó a centrarme en mi respiración para atacar el aburrimiento. Quería acabar ese mismo día la expedición, por esa razón tomé la determinación de ir más rápido, cuando iba como dos kilómetros más adelante del maestro, el camino comenzaba a convertirse en trocha y se hacía tan estrecho que tenía que poner un pie delante del otro para avanzar, fije toda mis atención en las ramas que golpeaban mi rostro e, intentaba apartarlas, pero no me fije donde colocaba los pies, de repente mi cuerpo se vino abajo y mi pierna izquierda quedó enterrada en un hueco con mucha profundidad, en ese momento se aceleró mi pensamiento, me quede quieto por un tiempo largo, mis brazos no tenía tanta fuerza para salir, pensé en vociferar para llamar a alguien pero yo no lograba hablar tan fuerte, bajo la montaña habían escuchado personas. Intente llamar al maestro y a otras personas pero mi voz se la tragaba la montaña, luego me di por vencido porque nadie me escuchaba, hasta que no sé cómo el cuerpo se lanzó a dar un brinco y así fue como logré salir, aunque perdí una bota que quedó en el hueco y no logré

alcanzarla con mis brazos cortos, saque otros zapatos que tenía en la maleta y seguí caminando, luego me decidí por bajar la montaña que parecía más un risco, después de mucho pensarlo me dije -sí hay hombres abajo es porque se puedo ir hasta allá.- di el primer paso, la idea era poner los pies de lado, aun así; me fui rodando como una bola de nieve y no podía detenerme, pensé que iba a morir, me agarre de las matas que había y partí un par, hasta que logre detenerme plantándome sobre la raíz de un pequeño árbol que crecía de manera horizontal, y así puede bajar, más adelante resbale con una piedra que era como cuatro veces mi cuerpo, pero que estaba recostada en el piso y resbale porque por allí pasaba una quebrada, caí boca abajo, cuando pude levantarme ya no podía hablar.

PENSAMIENTO EXTERIOR O FLASH BACK

Aprendí caminando, in situ.

El reino de Dios está dentro de vosotros y quien se conoce a sí mismo lo conocerá, conoceos a vosotros mismo.⁴

Creo que los medios biológicos existen necesariamente para entrar en "comunicación con Dios".⁵

⁴ Cita bíblica sin referencia.

⁵ Cita de Marcel Mauss (s.f).

CONTINÚA

Es terrible no saber cuándo se aprende algo, estaba tan invadido por pensamiento externos que no me pude conectar, ni darme cuenta de lo que estaba aprendiendo, aun así, pude agarrar ese conocimiento que ahora sé que tengo.

Me detuve para descansar y acampar, al amanecer seguí caminando, la carretera cada vez era más ancha y el sol llegaba a su punto más fuerte, tanto que me ardían los ojos y se me dificultaba ver, muy pronto me sentí extraviado y solo me decía- No comprendo nada de esto, no sé cómo estar en este lugar, el aprendizaje es in situ y yo solo he podido agarrar un par de cosas, yo aprenderé.

En ese momento de reflexión profunda, vi como mi cuerpo se transfiguraba, se enterraba y de mis pies salían raíces, mis brazos se extendían y de mi pecho salía una fuente de luz que me parecía infinita, no podía caminar ,solo estaba presente, era la sensación de totalidad, vi mi cuerpo convertirse en algo tan bello que me conmoví y entendí que maestro y alumno son el mismo cuerpo, ambos están en el otro y son una extensión del otro.- Y en cuanto a los maestros que desaparecen pensé: yo no soy sombra de mis maestros, es cierto soy su aprendiz, pero ellos tiene otros aprendices y yo más maestros, soy sombra del primer espacio, mi cuerpo.- mi cuerpo conectaban con una luz que me atravesaba desde el interior hasta el exterior.

Cuando la luz es una sola sin distinción y la sombra es representación de lo interior, es esa la totalidad, la conexión con Dios, ósea con toda la energía que nos compone. - Cuando entendí que significa ser “maestro-alumno” pude caminar y abrir los ojos y no golpearse más, porque pude sentir, escuchar y hablar con lo que lo rodea, entendía todo y aprendía del todo en cada paso.

FIN DEL CUENTO.

La imagen

La metáfora del camino como proceso fue uno de los pilares de esta estación, es por ello, que registré un video de un recorrido por un sendero, desde la perspectiva del plano subjetivo haciendo alusión a un punto de vista o a una observación desde lo personal, con el objetivo de poner al espectador en los ojos del caminante.

La decisión sobre qué imagen o imágenes acompañan el texto se toma después de haber reelaborado varias veces el ejercicio de la lista de las acciones. Haber reelaborado varias veces el mismo ejercicio me permitió encontrar muchas cosas, de las cuales se descartaron varias, pero también quedaron unas claridades sobre lo que se necesita narrar desde la imagen. La primera decisión fue la de hacer una toma desde el plano cámara subjetiva, la segunda decisión fue mostrar el camino, por lo cual se registró un sendero y la tercera decisión fue grabar en

una locación que evoca a la ruralidad, al campo, la cosecha etc. Esto último, en consideración con las asociaciones tan reiteradas hacia el campo que se encuentran en los textos que dieron pie a esta estación.

Una decisión importante fue el efecto visual que quise recrear y que hace referencia a la sensación de la profundidad del camino y su aparente infinidad. Además de lo mencionado anteriormente, tuve en cuenta el punto de fuga de la imagen para realizar las tomas.



Imagen 5. Fotografía del sendero registrado en el video, incluye las marcaciones del punto de fuga de la imagen.

ESTACIÓN II

HABITAR EL CUERPO

El espacio del cuerpo

Al igual que en la estación anterior, comencé por un ejercicio de escritura buscando un detonante de imágenes e ideas para realizar este fragmento de video, no obstante, el papel que jugó dicho texto dentro de esta estación sirvió como reflexión sobre lo que quería transmitir con el video, que a diferencia de mi pretensión inicial y de la función que cumplió la escritura en la estación anterior, en esta estación no se logra tomar la escritura como base, ya que no se encontró una manera de 'ponerla en escena'. Pero la reflexión generada si abrió la posibilidad de hacer una exploración puramente física.

A continuación, comparto el texto reflexivo no usado en el video performance:

Texto reflexivo

Una de las dificultades que tuve dentro de la creación, en esta y otras estaciones, fue generada por el hecho de estar desorientado, sin saber qué era lo que quería contar, por lo menos de manera puntual o concreta, puesto que, no lograba hacer tangibles en el cuerpo o en una imagen los hallazgos de las bitácoras, pero si en la palabra. Dado que la experiencia de la que hablo es tan particular, encontrar hilos de conexión con movimientos no fue nada fácil, por esa razón, los ejercicios experimentales que hice para llevarlos a la escena o a la pantalla me confundían y nublaban mis reflexiones, en ese sentido, pensar en la forma no me funciono para esta estación, de ahí surge la convicción por encontrar el sentido vital, particular y sensible de lo que hablo de manera tangible, vivencial y no representativa.

¡No más partituras! ¡No más ideas generales! ¿Qué es lo que quiero contar en este momento?

. Yo quiero hablar de este espacio del gozo, la experiencia, la trascendencia de lo que para mí es habitar con mi cuerpo, más allá o mejor después de la partitura, es decir, sentir y vivir el movimiento con la imaginación. Además, ya han dicho nuestros maestros que si lo que aprendemos no lo aplicamos afuera, en lo cotidiano, no sirve de nada, yo creo en ello y trato de aplicarlo. En ese sentido, la gran diferencia es que toda la atención la pongo, sobre TODO--MI--CUERPO, pero no solo en la materia física, sino como lo digo en el libro teórico, *habitar el cuerpo*, es indagar y ser consciente de la acción, el pensamiento y la emoción en un mismo instante.

Un día en mi cuerpo

Voy de camino para un ensayo o una clase de teatro, me bajo del bus o de la bicicleta y recorro mis últimos pasos para llegar al lugar predilecto, en mi mente visualizo el salón con los compañeros que deberían estar allí. Ellos visten ropa cómoda y ahí estoy yo, estirando o calentando, esa imagen es el anhelo de quitarme la rigidez de las convenciones de la ciudad y saltar a las tablas, es ese mismo impulso que se necesita para hacer un pescado o una paloma, es un lanzamiento potente y una caída agrupada como de refugio en el cuerpo, un lugar en el que me siento cómodo y seguro. Sí mi casa es mi cuerpo, la casa de mi cuerpo es el salón, mi cuerpo me habla de las necesidades de su casa, así como anuncia que tengo sed y hambre, también, anuncia cuando hay distracción e incomodidad en el espacio.

Estoy seguro que tanto la clase de teatro como la escena es el momento del cuerpo, el momento en que él se explaya, se despereza, se levanta y se deja ir, porque tiene las condiciones, el espacio y el momento para sí, eso me gusta pensar de la práctica teatral como un momento para sí mismo y con el otro desde el cuerpo.

He tenido momentos tan profundos de conexión con el espacio, con mis compañeros, conmigo mismo, por eso sé que esa experiencia transfigura y lo hace a través del cuerpo, porque el cuerpo tiene vías que nos conducen hacia el interior y conectan con lo sensible, con la experiencia creadora, la imaginación, la memoria y las emociones. En ese sentido, el cuerpo es más que el medio para la representación de situaciones de la realidad, además es una experiencia propia, específica aún dentro de su variedad de posibilidades.

Escuchar mi corazón, sentir como si palpitara con todo el cuerpo, que el aire me acaricia, ver la esencia de mis compañeros a través de sus ojos, llenar el espacio con los sonidos, estar conectados de manera kinestésica y sonora con el grupo como una unidad, describe la experiencia que he vivido con el cuerpo en el teatro. Ese es el cuerpo en su morada.

Amo profundamente estar en una sala de ensayo, con piso cómodo, pues, siempre he sido fanático al entrenamiento por distintas razones, sí aterrizó racionalmente el motivo principal, es porque hábito el espacio desde mi cuerpo, eso no significa que el tiempo que no estoy en sala yo cargué al cuerpo como si fuera una cosa, en cambio, significa que elegí momentos importantes para pensar con el cuerpo.

Fin del texto reflexivo

Estos textos nacen como reflexión sobre esta estación, una estación que inicialmente no estuvo en mi radar, pero que muy pronto me di cuenta que era vital porque me remite inmediatamente al encuentro con mi cuerpo desde las prácticas propias del aprendizaje de las artes escénicas, de aquí concluí que para la creación de esta estación no realizaría un material artístico repetible, es decir, no haría ni partituras ni coreografías o textos, entonces, decidí ponerme una pauta con una condición simple: seleccionar una canción o ritmo que cumpla la función de detonante del movimiento y que establezca una duración (tiempo) para la realización de una improvisación de movimiento que debería surgir del estímulo de la música. Ese ejercicio se transformó en un video, donde progresivamente aparecen partes de mi cuerpo. El cuerpo segmentado responde en gran medida al reconocimiento de cada parte de mi cuerpo durante las clases de teatro, que va desde identificar bloqueos o tensiones innecesarias hasta encontrar posibilidades expresivas, comunicativas y de movimiento que antes no sabía que eran posibles, es así como se evidencia el momento en el que comienzo a tener una conciencia corporal y que, por un lado, demuestra una preparación y disposición del cuerpo hacia el movimiento.

En ese sentido, una reflexión que suscitó este proceso de creación, tuvo que ver con la imagen que compuse. “El cuerpo fragmentado”, a diferencia de la concepción negativa que puede evocar esa palabra, pude encontrar un sentido valioso sobre un cuerpo que se integra y se

desintegra, que nos es totalmente coherente, que muta constantemente, que se transforma y se mantiene unido de muchas más formas de las que creemos posibles, más allá del cómo habitamos el cuerpo en la cotidianidad, formas a las que nos solemos limitar. El cuerpo es un espacio flexible que puede llegar a ser y a hacer muchas cosas.



Imagen 6. Composición de los diferentes planos y planos separados.

GUIÓN ESTACIÓN II

INT. FONDO CROMA. SONIDO DE BATERÍA TIEMPO LENTO.

*Primer plano pies en un recuadro en el que estos se mueven
libremente*

SE SUMA RECUADRO DE VIDEO. SUENA RITMO DE BATERÍA DIFERENTE

AL ANTERIOR

*Primer plano, desde las pantorrillas a los muslos, en el que
estos se mueven libremente*

SE SUMA RECUADRO DE VIDEO. SUENA RITMO DE BATERÍA DIFERENTE

AL ANTERIOR

*Primer plano, desde la cadera hasta la cintura, en el que
estas se mueven libremente*

SE SUMA RECUADRO DE VIDEO... SUENA RITMO DE BATERÍA DIFERENTE

AL ANTERIOR

Primer plano del pecho en el que este se mueve libremente

SE SUMA RECUADRO DE VIDEO. SUENA RITMO DE BATERÍA DIFERENTE

AL ANTERIOR

*Primer plano de los hombros y la cabeza, en el que estos se
mueven libremente*

SE SUMAN RECUADRO DE VIDEOS LATERALES COMPLETANDO ASÍ NUESTRO

CUERPO FRAGMENTADO. SUENA RITMO DE BATERÍA DIFERENTE AL

ANTERIOR.

*Primer plano del brazo y la mano, en el que estos se mueven
libremente*

*DESAPARECEN TODOS LOS RECUADROS DE VIDEO Y QUEDA SOLO EL
RECUADRO SUPERIOR IZQUIERDO.*

Primer plano de la mano, en el que esta se mueve libremente

REAPARECEN LOS OTROS RECUADROS, PERO SE REBOBINA LA IMAGEN.

SONIDO DE VIDEO REBOBINADO.

FIN GUIÓN ESTACIÓN II.

ESTACIÓN III

MAESTROS Y MAESTRAS

Esta estación está conformada por dos canciones de dos géneros diferentes, (Bullerengue y Rap) esta elección corresponde a dos partes de mí, primero, mis raíces campesinas, mi conexión con algunas tradiciones culturales de Colombia, con la tierra y con mi espiritualidad; y segundo a mi contexto social, relacionado con la vida urbana y mi trabajo con comunidad en Bogotá, específicamente en sur de la ciudad.

Por otra parte, la composición de las canciones partió de la recolección de frases que mis maestros y maestras de teatro me han dicho durante mi proceso formativo y que han sido relevantes dentro de mi formación, algunas de estas frases se encontraban anotadas en mis

cuadernos y bitácoras, otras las recuerdo de memoria porque me quedaron grabadas desde el momento mismo de ser proferidas.

El procedimiento que hice para componer estas canciones fue revisar cada una de las bitácoras y cuadernos que aún conservo de mi formación artística y pedagógica. El proceso de recopilación lo hice transcribiendo esas frases en una hoja de Word y comencé a probar varias formas de organizarlas, la primera forma en que agrupe las frases tuvo que ver con una intención que desde hace un tiempo tengo y que consiste en construir una especie de 'mandamiento' que dirija y enfoque mis acciones artísticas y pedagógicas.

La agrupación de estas frases las denomine "12 notas de un actor", de allí pasé a construir los versos para el bullerengue; el material resultante fue tan abundante que me basto para componer esa primera canción y las frases que quedaron sueltas las use para componer la segunda canción esta vez haciendo un "Rap Freestyle" o una improvisación de rap con una pista que encontré en internet, el resultado de dicha improvisación (que fue grabado con mi celular) me sirvió para componer la segunda canción.

Cabe resaltar que durante el proceso de composición de las canciones tuve la asesoría de dos músicos, quienes me explicaron las estructuras de las canciones según el género, además me ayudaron a encontrar las pistas para estas dos canciones y me dieron varios referentes de los géneros que iba a interpretar, lo cual me permitió ampliar mis conocimientos sobre este tema para abordar la creación de las canciones desde un criterio musical más robusto.

Este proceso de creación, además fue un proceso de aprendizaje alrededor de la música y me dejó una fuerte reflexión sobre mi voz, es por ello, que a la estación “Habitar el cuerpo” del libro 2 adicione, al final del texto, una reflexión sobre la voz que me evocó este proceso pero que también está en sintonía con toda la contribución de la experiencia formativa hacia mi VOZ.

TEXTOS CANCIONES ESTACIÓN III

Un entrenamiento propio es una serie de reglas a cumplir hasta el final.

12 notas de un actor:

Nota 1:

Un actor tiene que aprender a trabajar entre lo suave y lo fuerte. Buvo es bailar, saltar, suave. Butoh es el piso, la oscuridad, fuerte. Yo nunca dejaré la tierra, es en la tierra que yo danzo. Danzar con el viento. Volar como el viento.

2 nota. Vacía

3. La mirada abierta, Pies paralelos. Alejandro presente aquí y ahora. Respirar el momento. Abierto a la escucha. Con el corazón abierto, con los pies en la tierra. Pensamiento-acción.

Estoy pensando, estoy haciendo. Stanislavski dice que actuar es la más simple condición humana.

4. La composición del movimiento debe ser Dinámica: ritmo, tamaño, dirección y densidad. El equilibrio precario es base de la composición. La dramaturgia es como un collar de perlas, en el que nada sobra.

5. Hay que partir de la activación de la columna para el tránsito de la energía. Toda acción nace desde la columna. El cuerpo transmite significado.

6. Ver al maestro para ser el maestro. La decisión de un actor que trasciende. El acto más grande del actor es ofrecer su trabajo y quedarse vacío.

7. El camino se hace, hay que encontrar las raíces. Crea tus propios métodos.

8. La verdad. La memoria más allá del recuerdo emotivo. La memoria del cerebro reptil, la memoria corporal, ancestral y genética. En el entrenamiento de repente aparece una imagen que

es memoria. Donde pongo la mano, pongo la mirada, donde pongo el espíritu, donde pongo la emoción. Entrar en un flujo sin formas. Los ojos no miran si no comunican lo que pasa adentro. El cuerpo que desaparece. En los bordes están lo desconocido, cuando el cuerpo está en el límite.

9. El cuerpo como flujo de la voz. El cuerpo expandido en el espacio, es decir, la voz. Cantar es arte. ¡Se canta!

10. Todo lo que escribo es un recuerdo.

11. Vivir el espacio, habitarlo y compartirlo. Estar presente y con proximidad. El verdadero sentido de la longevidad es vivir tu edad con esplendor.

Una estructura de entrenamiento, con canción, operación poética. Figuras literarias

12. El dolor/ vencer los límites/ Aprender algo nuevo. Mejor la técnica/ El infinito aprendizaje de la vida y del actor. Kung- Fu significa experto en. La repetición es una oportunidad para vivir el momento, estar presente, sin esperar nada. Tomar la decisión con todo el cuerpo.

No anticipar, no delatar la acción.

Cada ensayo es una oportunidad. Cada ensayo y cada función es una oportunidad.

No el qué sino el cómo. Caminar por la arena sin dejar huella, a travasar el agua sin causar turbulencia.

Kung- Fu aferrar, asistir firme con la mano.

Rodillas desbloqueadas ¡Hacer asimilación, No juicios, propuestas! ¿Dónde pongo los acentos? Los objetos se deben tratar de manera sagrada. Hay que esconder la técnica. Los artistas que no avanzan retroceden. No es posible quedarse en el mismo punto, hay solo evolución o involución.

Imágenes 7 y 8. Pantallazo de Word de la primera forma en que organice las frases de los maestros.

Canción 1

Mi propio destino

Bullerengue

Mi cuerpo estalló,	Echa pa` lante Marón,
se hizo invisible,	actúa con el corazón,
un maestro me enseñó	que para mostrar el alma
a no ser tan predecible.	en la garganta no habrá
	presión.

Para sacar la emoción,
Suéltate, piensa y actúa,
encuéstrate en tu cuerpo
que ella allí se refugia.

Siempre busco la verdad,
siempre busco en mi memoria,
memoria que está en mi
cuerpo,
en mi espíritu y en mi
historia.

Hay que regresar al cuerpo
porque es la necesidad,
decir y contar qué pasa
así mi ser vivirá.

Yo sentía en mi alma

como mi voz se detuvo
Por eso tuve que andar,
Sin dolor, sin miedo alguno.

Cantar es vivir
lo hago y lo revivo.
Yo no anticipo el futuro,
Y mientras danzo yo
vivo. (BIS)

CORO:

**Yo danzo en el aire,
Yo danzo en la tierra. (BIS)**

**Crezco como ramas
porque me libera. (BIS)**



Imagen 9. Fotograma del video “Your dance proyect” realizado en el 2018.

La asesoría que recibí para componer el bullerengue incluyó la construcción de una pista musical que es una base rítmica de tambor, además me compartieron un audio guía sobre cómo interpretar esta canción. Este proceso de composición y producción fue bastante largo y de hecho estuvo involucrado con un proceso de formación en iniciación en técnica vocal del que hice parte, mi profesora me asesoró para interpretar un pequeño fragmento de esta canción, además ella es la co-intérprete vocal de esta canción y yo intervengo en los coros.

Para la composición de la imagen hice una prueba más, tomé un fragmento de un video que había elaborado en el año 2018 para la clase del énfasis de creación I. La actividad denominada “Dance your proyect” tenía la finalidad de que cada estudiante explicará a través de un video de danza el proyecto de investigación que estaba planteando.

El fragmento de video que seleccioné lo convertí en fotogramas y posteriormente me basé técnica clásica de la animación⁶ para reconstruir el video.

En este video que resultó del proceso de recomposición encontré muchas resonancias o evocaciones con el bullerengue que compuse: por el escenario en el cual fue grabado, que está rodeado de naturaleza y está ubicado en la sede de la universidad donde funciona el programa en artes escénicas; y por el efecto visual que se crea desde la edición y que me genera una sensación de levitación y de plenitud, una experiencia muy similar de la que hablo a través de la canción cuando realizo un trabajo corpo-vocal que me resulta liberador.

Canción 2.

Primero Aprendiz ahora Maestro

Rap

La voz profunda se encuentra

en la herida,
en lo más sensible y
visceral,
nace adentro y busca la
salida
con la palabra real.

Caminar en la arena o en el
mar
es una sensación que no hay
que olvidar,
los pies que caminan pueden
recordar

⁶“Estos dibujos se crean dibujando los fotogramas uno por uno... respectivamente se colocan en una secuencia para dar la ilusión del movimiento.” (Martínez, 2017, p.13)

el sentido que tiene
experimentar.

Cada función es una
oportunidad
para cometer el mayor
sacrificio,
es crear una posibilidad
ofrecerlo todo, hasta quedar
vacío.

Aunque cantidad, no
signifique calidad
repetir y repetir da
seguridad
aunque sea por casualidad
el movimiento surge con
verdad.

Coro:

No el qué camino, si no el
cómo camino,
atento, sensible, hoy me
siento vivo.

Avanzo forjando un nuevo
destino.

El teatro, la música, el
arte, universo creativo.

El cuerpo es templo
edificado
cuando transmite
significado.

Es la puerta para entrar en
estados
qué solo eran imaginados.

El camino así lo estoy
buscando:
siguiendo los rastros del
conocimiento,
preguntando lo que no
entiendo,
recolectando lo que
encuentro.

Aferrarse al espíritu cuando
hay complejidad,

es una necesidad en la
adversidad.

El dolor no vence, cuando
hay voluntad
sí lo que elijo es
continuidad.

Para ser el maestro:

Hay que ver para hacer,
escuchar para sentir, pensar
para hablar, entrenar para
aprender y vivir para
construir.

Para crear un método,
hay que poner los pies en el
cemento,
organizar el conocimiento

y construir en todo momento.

Estar presente con el
pensamiento,
sin esperar nada,
vivir el sentimiento
sin anticipar la jugada.

Coro:

No el qué camino, si no el
cómo camino,
atento, sensible, hoy me
siento vivo.

Avanzo forjando un nuevo
destino.

El teatro, la música, el
arte, universo creativo.



Imagen 10. Fotograma de la coreografía elaborada para el Rap.



Imagen 11. Fotograma de la locación del video de Rap.

En el caso particular del proceso de composición e interpretación del rap, fue mucho más autónomo que el anterior, debido a que el asesor me recomendó una clase de YouTube que explica cómo componer una canción de rap, clase en la que me base en gran medida para realizar la composición, además use una pista de uso libre que me recomendó el asesor musical. Esta canción es interpretada por mí y el video es una coreografía de Street dance, cuya locación son los grafitis del parque de mi barrio.

El punto de partida que me llevó a idear el rap tuvo que ver con la resignificación que le he venido dando a la frase “Tener calle” en este caso, no es una frase de mis maestros de teatro, pero sí ha estado muy presente en mi contexto, es muy nombrada en el barrio y en el colegio donde estudie mi secundaria.

Esta frase para mí hace alusión a recorrer el territorio, reconocer el contexto y valorar las cualidades de las expresiones coloquiales que usamos para comunicarnos, además “Tener calle”, me lleva a pensar en algunos tipos de prácticas artísticas como lo es el grafiti y el Street dance. A partir de esas asociaciones decidí que haría una coreografía de la canción partiendo de mis conocimientos empíricos del Street dance y referentes que he visto en internet, a partir de allí, me pareció que la locación perfecta era uno de los grafitis que hay en el parque que queda frente a mi casa.

Cabe mencionar que mis referencias sobre el rap eran muy pocas, además en algún momento de mi vida tuve prejuicios hacia ese género musical, por lo cual, romper con ese tipo de sesgos y reconocer las cualidades del género musical, me llevaron a un lugar desconocido y enriquecedor, ya que encontré en el rap un nuevo medio de enunciación desde el arte, adicionalmente la composición de la letra se ajustaba muy bien a este género musical.

ESTACIÓN IV

CAJA DE HERRAMIENTAS

Este texto reflexivo dio origen a la composición de esta estación. Lo escribí como una carta introductoria sobre lo que ha sido una transición importante dentro de mi rol de estudiante, debido a que la caja de herramientas es un cambio de perspectiva sobre el deber del estudiante; en mi caso significó pasar de ser el que replica lo que aprende del maestro a ser al estudiante que comienza a indagar sobre sus propias preguntas y a obtener conclusiones valiosas de sus procesos investigativos y reflexivos. A continuación, les comparto el texto:

LOS MAESTRO ABREN PUERTAS

Los maestros abren puertas, donde se refugian nuevas preguntas y posibilidades. Una de esas preguntas ha sido sobre mi camino, ¿cuál ha sido? ¿cómo lo he transitado y hacia dónde debería seguir y por qué? Recuerdo a uno de mis primeros maestros de teatro, actor de un

reconocido grupo de teatro, su formación la impartía desde el relato de sus aventuras y experiencias, cuando él hablaba yo me imaginaba un teatro diferente al que conozco hoy, místico, exitoso, un mundo mágico de ensueño que combina lo mejor de lo que me podía imaginar. Y pese a que esta idea no fue compatible con la realidad, no me he desilusionado, porque encontré un paradigma complejo, mucho menos idealizado, pero con mucha potencia.

EXCAVAR, ABRIR EL REFUGIO

Ese maestro me llevó a donde otro maestro donde escuché por primera vez la palabra laboratorio-investigación, seguidamente fui transitando por más y más maestros y de cada uno he tomado algo, incluso conocimientos que alguna vez abandoné. Ahora que he crecido un poco, como conocedor de estas dos artes, la de enseñar y la de la actuación, y que las comprendo más, puedo excavar con mayor profundidad en cada uno de los conocimientos que tengo, quizás por ello, ahora les saque más provecho a mis maestros. Pero lo recurrente en todo este proceso son las preguntas, que siempre han estado rondándome...

¿Para quién el teatro? ¿Para qué? ¿Cómo el teatro? un teatro para la felicidad, para el éxito, para la comunidad, para la transformación de un país, para manifestar, para reconocerse, para reconocernos, para crear por crear, para trascender, para recordar, para conmemorar. Para todo ello sirve el teatro, por allí he atravesado en cuerpo y alma, de estos teatros me han quedado aprendizajes adheridos al cuerpo y el alma.

APRENDIZAJES ADHERIDOS AL CUERPO Y EL ALMA

Este viaje que he emprendido me ha llevado por muchos senderos, trochas, experiencias de las que me he traído ganancias valiosas, conocimiento significativo, cargados de emoción, lecciones y reconocimiento de caminos dignos y posibles de replicar, gracias a maestros que han cultivado algo de su amor y conocimiento en mí, aun así, mis decisiones fueron: admirarlos, agradecer su amabilidad y trazar mi propia ruta.

TRAZAR MI PROPIA RUTA

En los pasos que he dado dentro de este peregrinaje se me han agudizado los sentidos para ver lo estético, lo sensible de la memoria y de cada particularidad en sujetos que enseñan, después de haber pasado por diferentes perspectivas del teatro y de tantas puertas que se abrieron, me queda un horizonte que contienen preguntas sobre el quehacer teatral y pedagógico, a causa de este vasto terreno fértil que hay por cosechar, yo vuelvo al camino principal intentando llegar a mi escenario, para soltar todos esos aprendizajes y construir con ellos mi pieza artística, mi necesidad de decir y comunicar. Yo soy el creador de mi propio camino, el constructor de mi propia caja de herramientas. Caja que voy complementando a cada paso y con la que hago este viaje.



Imagen 12. Fotograma de la caja de herramientas con las cartas de diferentes colores.

Después de haber explorado varias formas de construir esta estación, decidí ir al taller de ebanistería de mi familia y construir una caja de herramientas que había dibujado en mi cuaderno, todo esto lo hice a pesar de que ni siquiera sabía usar una grapadora de putillas.

El diseño fue algo simple, tuve en cuenta la construcción de varios cajones, cada uno con su propia puerta, para lograrlo me tenía que asegurar de que cada puerta se cerrara y abriera, esto en consideración de que el cajón permite agrupar varias cosas, aspecto que vinculó a la metáfora de la caja de herramientas, pero en el sentido de agrupar una serie de conocimientos que se convierten en una nueva herramienta de trabajo.

Invertí dos días completos construyendo esta caja, siguiendo las instrucciones de mi mamá y de otras personas que trabajan en el taller, con la caja que construí trate de experimentar muchas cosas, como moverme con la caja, cargar la caja de diferentes formas o ubicarla y colgarla la caja en diferentes ambientes de la casa etc.

Pero, hubo una cosa que no pude evadir y es que esa caja la construí yo mismo, de manera autodidacta y, por lo tanto, es una caja que es inestable y más que un elemento u objeto detonante de ideas, me generó problemas, golpeaba cosas de la casa, me golpeaba a mí mismo.

La caja comenzó a desarmarse durante esas exploraciones y este hecho no lo pude seguir ignorando, la caja es una caja de madera hecha por un alguien que no sabe construir cajas, por esa razón decidí hacer un tutorial sobre cómo hacer una caja para poner en la sala de la casa a partir de mi experiencia, si bien no tomé registro audiovisual durante la construcción, como solución opte por dramatizar la construcción de la caja, en un video con un tono de

tutorial en el que me apoye de imágenes de archivo de las exploraciones que mencione anteriormente y con las que no había llegado ningún lado.

Otro elemento que aparece en el video son las cartas, las cuales, no solo traen a colación una caja de herramientas si una caja de correspondencia, pero ¿Qué contienen las cartas? y ¿por qué organizarlas dentro de una caja? Bueno, las cartas para mí son los mensajes que he obtenido, mensajes que se han convertido en conocimientos, información que he interiorizado durante mi proceso de aprendizaje, que he organizado y que estoy transformando en una herramienta artística y pedagógica para mí que hacer.

GUIÓN ESTACIÓN IV

CAJA DE HERRAMIENTAS

Hola, hola amigos ¿cómo están? El día de hoy estamos en un taller de ebanistería y tengo una grandiosa idea, vamos a elaborar una caja de herramientas, síganme.

Mis peregrinos les cuento que el día de hoy les daré un tip invaluable, así es, la construcción de una caja de herramientas es una de mis creaciones más valiosas y un gran secreto que deseo compartir con ustedes el día de hoy.

Pero no se asusten, es muy fácil de construir, necesitas un par de material, mucha creatividad, reflexión e ir a echar un vistazo hacia tu pasado formativo. ¡Vamos a por ello!

Bueno, uno de los consejos que yo siempre doy es, tener en cuenta cuáles son esas herramientas más valiosas que hemos utilizado dentro de nuestro proceso formativo y así podemos dimensionar que tan grande va a ser nuestra caja de herramienta, entonces, debemos comenzar por elegir cuales son las herramientas que vamos a colocar en nuestra caja y esto nos servirá para conocer las dimensiones y el tamaño de nuestra caja.

Y ¿Has pensado acaso dónde colocar tu caja? Quizá en tu cuerpo, en la sala de tu casa, en la sala de estudio o quizá la quieres cargar en tu maleta. Todo esto es fundamental a la hora elaborar y diseñar tu caja de herramientas.

Bueno y así está quedando mi caja de herramientas. Les cuento que tarde dos días en realizarla.

Bueno mis peregrinos, les cuento que una de las preguntas que más me hacen en redes sociales, es sobre cómo selecciono mis herramientas y yo creo que realmente todas las herramientas son valiosas y para cada uno y cada una de nosotros es totalmente diferente, sin embargo, les voy a contar yo como las organizo.

Realmente yo elijo las herramientas que más comprendo y que más me han sido útiles, aunque considero que todas son indispensables.

Entonces, amigos, recuerden cuales han sido esas herramientas que han aprendido y que ustedes han interiorizado y recuerden que esas técnicas son indispensables para solucionar nuestros problemas a la hora de ejercer a través de nuestro quehacer escénico, entonces las calidades, las cualidades de movimiento, la atmosfera sonora, la construcción espacial, la imagen poética, la interpretación de textos, la composición de textos, el sentido de verdad, la acción física, la acción vocal.

Bueno y ¿cuáles y cuántas herramientas ustedes imaginan? Realmente son un montón, yo por eso hago cada una de las puertas de mi caja, como lo pueden notar son totalmente diferentes y trato de que se puedan mezclar entre ellas porque a veces necesitamos mezclar nuestras herramientas para darle otra funcionalidad.

Y así esta quedando mi caja de herramientas, después de haber organizado todas esas herramientas, son un motón ¿verdad?

Bueno amigos hasta aquí el video de hoy, recuerden que ustedes también pueden construir sus propias cajas de herramientas.

Y no olviden seguirme en mi canal de YouTube, no olviden suscribirse y dejar comentario y like al video si te ha gustado. Recuerda seguir el canal de YouTube Alejo el peregrino, chao, chao.

ESTACIÓN V

EL ROBO DEL FUEGO A LOS DIOSES⁷

A raíz de este proceso de investigación, un docente me interpeló y me planteó la necesidad de “matar al maestro”, como una condición que me pusiera en oposición al discurso que estaba replicado sobre lo aprendido de los maestros y las maestras. Este nuevo planteamiento me puso a pensar sobre formas de eliminar las jerarquías basadas en estructuras de poder, y que son las que generalmente constituyen las relaciones entre el estudiante y el profesor.

Estuve pensando un buen tiempo alrededor de este tema para dar y construir mi propio punto de vista, para mí fue necesario entender que los maestros están dentro de mí, en el sentido de que me han compartido conocimientos que atesoro, es así, que pienso que más que un asesinato o un destierro, lo que necesitaba era distanciarme de ellos para evitar regirme bajo ciertas relaciones de supremacía que solo benefician a los maestros.

⁷ Adaptación libre del poema Prometheus de Goethe.

Es entonces cuando el mito de Prometeo aparece como una posibilidad, recordando una de las interpretaciones de dicho mito que nos explicaba en la clase de poéticas de II semestre la profesora Angela Valderrama, según recuerdo, el mito de Prometeo plantea que el robo del fuego se pueden relacionar con acto de sacrificio por parte de Prometeo, donde el fuego representa el conocimiento, en ese sentido, Prometeo le roba el fuego a los dioses y lo entrega a los humanos como una acción social y política con la que pretende democratizar el conocimiento entre los humanos. Esta historia funcionó como la metáfora perfecta para entender que la mejor forma de ‘matar’ al maestro era hacer consciencia de aquello que les he ‘robado’ y que ahora me permite no ser un súbdito, y verlos como un igual.

Por esa razón, considero que el poema Prometheus de Goethe cala perfectamente con la intención comunicativa del texto y con esa otra manera de ver (como iguales) a esos dioses - maestros, puesto que la imagen de un Dios como sujeto superior y dominante es contra la que se arremete en este poema y que a la final es la misma imagen del maestro visto como deidad a la que interpelo mediante esta estación.

El robo como acción principal del mito, es semejante al imaginario que como estudiante tuve porque llegué a pensar que estaba robándole el conocimiento al maestro, de cierta manera me llegué a sentir culpable de aprender o de “no aprender bien”, cabe aclarar que esto solo me

pasa dentro de procesos formativos donde se establece una relación jerárquica de maestro- alumno que reduce al estudiante frente al maestro.

En este tipo de pedagogía vertical, se induce al estudiante, de forma sutil y generalizada, a que vea a su maestro como una deidad y a partir de ese punto de vista se construye una serie de estereotipos y reglas que sacraliza y mitifican el conocimiento, pero además se nombra el conocimiento como un bien material, que es poseído de manera exclusiva y digno de una casta o linaje de personas. Es por ello, que, desde este enfoque, el estudiante es muy susceptible de “banalizar” o “vandalizar” el conocimiento de esos maestros-dioses y en consecuencia estas acciones son comparables a estar cometiendo un robo o un pecado.

La irreverencia e incluso el desprecio que transmite el poema hacia los dioses- maestros, está relacionado con ese imaginario que a veces recae sobre los maestros, que finalmente, es solo una de las imágenes o estereotipos que se les construyen erróneamente a los roles docente.

GUIÓN ESTACIÓN V

Prometheus.⁸

Cubre tu cielo, Zeus,

Con un manto de nubes,

⁸ Las frases que se encuentran resaltadas pertenecen a una selección de frases a destacar dentro del texto, debido a su contundencia y que con la ayuda de los efectos sonoros: reverberación, amplificación, eco y repetición se logra esto.

escóndete en ellas,

hazte imperceptible

usando tu técnica.

Mas deja mi tierra

En paz

Y mi choza, que no

construiste,

Y mi hogar,

Por cuya llama

Me envidias.

En tu reino estuve

adiestrado

y vigilado como un cordero

con el que parecías no

contar,

un cordero lento y débil

a quien subestimaste.

Siempre estuve dispuesto a

ti,

y confieso que te traicione,

porque no pude ser leal a un

culto,

que siempre quise destruir.

Mi resistencia se la debo

a un sueño más grande

que tus profecías.

Cuando estuve en tu morada,

Entre los santos y benditos

Copie y memorice

los secretos de tu arte

Hasta el día que pude

regresar a tierra.

Pero mi pecado

no fue malintencionado,

porque busque resarcir

los daños que cometiste.

¡No conozco nada más

miserable

Bajo el sol, que ustedes,

¡Dioses!

Y me culpo.

porque fui yo el constructor

de ese paraíso.

Miseramente los alimentan

De ofrendas

Y plegarias en susurros

A vuestra Majestad

Y morirían en la miseria, de

no ser

Por niños inocentes e

irracionales

que están sometidos a su

yugo

a cambio de conocimiento y

experiencia.

Cuando era tan solo un niño

Y nada sabía,

Volví la mirada extraviada

Al sol, como si allá en lo
alto hubiese
Alguien, que oyese mis
lamentos,
Un corazón, que, como el
mío,
Se compadeciera del
oprimido.

Una imagen semejante a este
mundo
Que lo conociera y
comprendiera,
Que caminara nuestras calles
Y hablará en el dialecto de
los que somos mortales.

Pero encontré un ser
ordinario

Ilegítimo, degradado

y mi cuerpo estalló en

cólera

Cuando vi a un Diosito

aterrado

que solo era una ilusión en
mi mente.

Cómo podría yo

un hombre sin la sangre más
pura

pertenecer a la descendencia
de dioses,

¿alguien manchado por la

humanidad,

doliente y necesitado podría

vivir como un rey que deja

de sentir para no escuchar?

¿Dónde estabas?

¿Quién me ayudó

Contra la altanería de los

Titanes?

¿Quién me rescató de la

muerte,

de la esclavitud?

¿Quién me escuchó cuando

suplicaba una respuesta?

Me pregunto

¿No lo logre solo acaso,

Sagrado corazón ardiente?

¿Y ardí joven y bueno,

Engañado, agradeciendo

al que dormitaba en lo alto?

Te pregunto

¿No fui un huésped

mal atendido?

cuyos pies no eran tan

delicados

para caminar entre el suave

suelo

de quienes reinan para todas

las artes

¿Adorarte a ti? ¿Para qué?

¿Aliviaste el dolor del
ofendido?

¿Enjuagaste las lágrimas de
los angustiados?

¿Ofreciste tu conocimiento
al ignorante?

¿Sacrificaste tu tradición
por el exiliado?

¿No me forjaron como hombre

El tiempo todopoderoso

Y el trabajo eterno,

Que son mis señores y

también los tuyos?

Un dios es superior a

cualquier idea.

lo que nos diferencia ,

es que yo no podría vivir en

un universo

donde todo está resuelto.

donde no existe compasión,

porque no existe el

semejante.

¿Pensaste acaso

Que debía desdeñar la vida,

Huir a los desiertos,

Porque no todos

Los sueños florales

maduraron?

Acaso debía apartarme

Y callar mis pensamientos

Porque cuando ellos hablan

El cielo se deshace y se

convierte en boronas de

tierra

Aquí estoy, formando hombres

Y aprendiendo a ser uno

Según mi idea

Una raza, a mi semejanza,

Que sufra y llore,

Que goce y se alegre,

¡Y que no te respete,

Como yo!

Aquí estoy

esperando a ser sacrificado,

por un pecado que no cometí,

con impotencia,

limitado por el

conocimiento,

por ser un mortal con ojos

celebres.

Sufro en este cuerpo,

que no alcanza los cielos,

y le duelen los golpes

y que a veces siente tanto

dolor

que piensa que se sacrifica

en vano.

Hoy recibo con honores tu

castigo,

lo cual no deja de ser

paradójico,

y me cuestiono todo el

tiempo,

que mi peso sea mi

felicidad.

Ser nombrado democratizador

del conocimiento,

para compensar los errores

de los dioses

entregando ofrendas a los

humanos,

aun cuando ustedes lo
detesten.

Soy doliente de esta
actividad
¿por qué siento en mi alma
un alivio
cuando ofrezco el
conocimiento

y a la vez me siento
lacerado

por no poder desistir,
renunciar
al infierno que puede llegar
a ser, ser
un profesor en la tierra?



Imagen 13. Registro fotográfico del
ensayo de la grabación del video El robo
del fuego a los dioses.



Imagen 14. Registro fotográfico de la
locación para el video El robo del fuego a
los dioses.

ESTACIÓN VI

POLIFONIA DEL PROFESOR

Este texto está hecho para el formato documental que use en esta estación, para ello diseñe una auto-entrevista, las preguntas que aparecen aquí las fui contestando durante la escritura de este guión, este texto lo uso como una voz off. En cuanto al contenido visual, se compone de fotografías y grabaciones de audio, video y otros materiales de archivo sobre mi proceso de formación.

Con el fin de construir un mini o corto documental sobre lo que es la polifonía del profesor, usé una serie de audios de archivo, los cuales intervienen entre cada espacio o silencio que hay entre cada respuesta de la entrevista, adicionalmente realicé la representación del pensamiento del profesor a través de dibujos que están diseñados de manera similar a la protoescritura.

Estos dibujos-protoescritura nacieron de mi primera planeación de clase, en la cual, no solo escribí, sino que además los realicé con líneas y círculos, con los cuales representaba el movimiento, iban a ser parte dentro del video performance, pero finalmente decidí no incluirlos en este corto documental porque correspondían a otro orden dentro de los que se estaba logrando con la imagen. sin embargo, a través de ellos descubrí que, en el diseño de mi primera planeación de clase, de manera intuitiva comenzaba a entender el plan de aula como un acto creativo y esto me remite a

entender la clase como un escenario de creación que se construye con otros, una colectividad y otredad que da a luz una clase, a partir del guión que diseña el profesor (la planeación de clase).



Imagen 15. Dibujos réplica de una planeación de clase del 2016 (editado)



Imagen 16. Dibujos réplica de una planeación de clase del 2017 (editado).

GUIÓN ESTACIÓN VI

DOCUMENTAL

IMAGEN INICIAL UNA PANORÁMICA DE UN PAISAJE. LAS PREGUNTAS APARECEN EN LOS SUBTÍTULOS Y LAS RESPUESTAS EN VOZ EN OFF. LAS IMAGEN QUE ACOMPAÑAN SON ARCHIVOS DE MI FORMACIÓN QUE INCLUYE GRABACIONES DE CLASES, TUTORÍAS, OBRAS Y DE MI VIDA COTIDIANA.

¿Cómo fue su primer día dando clase?

Eso fue en el año 2016. Era mi segunda semana tomando clases en la universidad cuando recibí una llamada, un profesor me pidió el favor de reemplazarlo para dos clases. Desde ahí escucho voces en mi mente cuando doy clase.

Y ¿Cómo le fue después de eso, siguió dando clases? Uno imagina que para dar clases hay que ser un profesional, pero usted hasta ahora se estaba formando ¿Cómo hacía sus clases?

Las personas cercanas creían que yo era idóneo para dar clases porque había entrado a la Pedagógica, entonces me llamaban para que les hiciera los reemplazos.

La forma en que yo escribía mis clases era con dibujos, con Monaquitos, me preparaba viendo videos en YouTube, ensayaba las clases y me aprendía mis guiones para presentarme y dar indicaciones, siempre lo hago, no sé por qué, pero me gusta hacerlo... aprender (memorizar) lo que voy a decir, aunque todo cambia en la clase, siempre, eso también me gusta.

En esas clases empíricas que usted daba ¿cómo salían? ¿Usted sentía que le hacía falta preparación o se sentía a gusto con su trabajo?

Yo siempre me preparo para mis clases, por eso nunca voy solo, no soy un solo profesor. Mi preparación ha sido conjunta, con mis compañeros, ensayando para dar clases, hacer escenas y ejercicios. Mis maestros siempre están ahí, esperando el momento justo para entrar a resonar en la clase, a veces pasan años sin que estén presentes, pero de un momento a otro se vuelven tan necesarios que aparecen sin que yo los invoque.

Usted ha dicho que no es un solo profesor ¿A qué se refiere?

A la forma como se construye un profesor, pero también a lo que hace un profesor, porque en él hay muchas voces. Cuando un profesor habla lo que se escucha en los receptores es una polifonía, que se componen de las voces de las colectividades que han hecho parte de la construcción de ese carácter.

La voz del profesor representa a una red, una comunidad y un pensamiento-acción en torno a lo educativo que, además, incluye ese ser humano que somos y con el que atravesamos cualquier rol que desempeñamos. También representa las diferentes versiones que

somos como profesores, a veces nosotros mismo nos sorprendemos de lo que logramos hacer y lo que llegamos a ser.

Nuestro cuerpo -mente debe estar en una atención dinámica, siempre dispuestos a la reacción. Nos preparamos para la clase-juego, entendemos que esta se compone de unas leyes que sirven para jugar. La atención dinámica nos permite estar en estado de alerta, hacer lecturas e interpretaciones rápidas de la situación para poder responder de la mejor manera.

El cuerpo-mente del profesor está al 100% pensando en cómo navegar en la clase con el fin de que ocurra un aprendizaje, una experiencia significativa, atendiendo a procesos individuales y colectivos procurando el cuidado. Es una suma muy grande de tareas simultáneas que tratamos de atenderlas casi que, al mismo tiempo, reaccionamos a todo y a pesar de lo vertiginoso que es todo el proceso somos cuidadosos con todo lo que rodea el entorno.

Buscamos los desagües posibles para mantener a flote la clase. En estas formas de afrontarla se retrata nuestra ética, en los compromisos que adquirimos y en nuestra disposición de dar nuestro máximo esfuerzo.

Cuando entramos en modo profesor, estamos dispuesto a asumir responsabilidades que derivan en tareas sumamente importantes, que se conjugan en la super tarea que es dar una clase, es allí

donde aparecen un montón de voces que emergen de nuestros cuerpos, esas voces son el combustible que nos permiten mantenernos en actitud de juego todas esas horas.

Es muy común que los profesores se especialicen en algún tema

¿Qué es lo que usted más enseña? ¿Cuál es su enfoque en el aula?

Trato de no enseñar, casi nada, siempre lo quiero hacer naturalmente, pero es que no me parece necesario. Cuando entro a un salón tengo la necesidad de colaborar con mis estudiantes para crear entre todos algo, yo espero que vayan porque son necesarios para la creación, no se puede hacer nada sin ellos, nos perdemos de mucho sin ellos, de los conocimientos que crean y lo que enseñan. Al fin y al cabo, las clases son clases y uno aprende así sea el profesor o el estudiante.

No me malentiendan. Los profesores somos muy dedicados en nuestro trabajo, es un trabajo que demanda de mucho estudio y trabajo previo y todo ese trabajo yo lo realizo para construir puentes entre un conocimiento y el estudiante, el resto es embuste.

SUENAN ARCHIVOS DE AUDIO CON LAS VOCES DE MAESTRAS Y MAESTROS,

ESTUDIANTES Y MÍ VOZ DE MANERA PARALELA A MODO DE POLIFONÍA.

ESTACIÓN VII

EL DISCURSO

¿DÓNDE ESTOY HOY?



Secuencia de fotogramas de exploración con los libros.

Pensar en el hoy no solo me lleva al presente, también me lleva al futuro que más estoy esperando en este momento, el final de mi proceso de formación en la UPN, la ceremonia de grado, razón por la que no pude evitar ficcionar sobre la llegada de ese momento.

Meses atrás, comenzando la pandemia que me producía una soberbia muy grande, pensaba que el futuro no existe y al mismo tiempo, pensaba que vivir en el futuro puede llegar a ser un acto de resistencia sobre la muerte, en ese mar de contradicciones anhelaba la llegada de mi graduación, imaginaba -Yo estoy frente a una cámara, en las manos sostengo el guión de un discurso, lo leo como ocurre en cualquier película cuando alguien se gradúa, mientras otras personas escuchan conectados por videollamada- Y así nació este fragmento, la elaboración de un discurso que se opone a un discurso, que es sincero, confuso, poco serio y necesario.

Me choca mucho el hecho de estar hoy en Colombia porque la agitación social del país y del mundo, desde mi punto de vista estuvo mucho más fuerte en los últimos meses de esta pandemia, la realidad cambió y las grietas cada vez más grandes de este país me movilizan preguntas.

Con este discurso busqué salirme de mi zona cómoda, intente irme hacia la comicidad y la irreverencia, a pesar de que amo el drama, pero además de salirme de mi lugar cómodo, descubrí que la felicidad y alegría es un acto poderoso y que la educación debe generar espacios propicios para la liberación y el bienestar, también entendí que la felicidad es un medio que hace seguro cualquier entorno, la risa, la 'recocha' y el tomar del pelo son expresiones que potencian nuestras

acciones pedagógicas y eso es lo que intento plasmar en este discurso raro, discurso fracasado, discurso en el que no me tomo en serio ni a mí mismo y que utilizo para decir cosas que me parece realmente importantes mencionar.

Para mí era necesario poder dar un discurso y no dejaba de pensar que el mejor lugar era un auditorio, pero el acceso a un auditorio fue realmente algo difícil, por ello el uso del croma me ayudó a solucionar la locación de esta estación, además me ofrecía más posibilidades, puesto que podía ir más allá de la representación del fondo de un auditorio, por ello, retome una exploración inicial que había hecho alrededor de los libros, pensaba en cómo construir un espacio a partir de los libros, esto sumado a algunos referentes me permitieron idear una animación donde los libros se convirtieron en aves que vuelan libres.



Imagen 17. Referencia tomada como pantallazo de la película El viaje de Shigiro (2001) de Studios Ghibli



Imagen 18. Fotograma de una animación realizada por Camilo Marciales.

GUIÓN ESTACIÓN VII

EL DISCURSO

Jingle: (INVESTIGACIÓN- CREACIÓN, UNA EXPERIENCIA PERSONAL CON EL MÉTODO DE LA CRÍTICA GENÉTICA SOBRE LOS PROCESOS DE FORMACIÓN ARTÍSTICOS-PEDAGÓGICOS, EN RELACIÓN A LA PRÁCTICA DE UN ESTUDIANTE DEL PROGRAMA LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, EN EL PERIODO 2016-1 A 2020-2. IDEAS PRELIMINARES DE UN INVESTIGADOR-DOCENTE-ARTISTA EN BOGOTÁ-COLOMBIA AÑO 2021 EN MEDIO DE UNA SINDEMIA.)

Quiero pedirles que piensen en algo ¿Vale la pena ser profesor en Colombia?

(silencio)

Así se tituló un artículo de la Revista Dinero del 22 de noviembre de 2018. Ustedes al igual que yo se han preguntado por qué ser profesor y por qué continuar siendo profesor. Ser profesor en Colombia es una práctica peligrosa y mal remunerada, como lo demuestran diferentes estadísticas internacionales y la revista dinero, es algo muy similar a ser artista si me preguntan, aunque sobre esto no hay estadísticas.

Durante la Sindemia hemos visto las dificultades que han tenido que sortear los docentes a través de los videos que se hacen

virales en las redes sociales, de un momento a otro la docencia dejó de ser un servicio público, para convertirse en un drama espectacular que está en los ojos de todo el país y el mundo. Y es que son muchas las situaciones dentro de las clases nos rebasan como docentes, seguramente ustedes conocen el caso de un amigo o conocido que abandono, cambio o cambiara de trabajo, que de repente tuvo una parálisis facial, di tú se quedó afónico en medio de una clase, o como muchos de mis profesor que tiene terapias con psicólogos y psiquiatras, además no dejan de suceder las bromas "inocentes" de los estudiantes que terminan siendo pesadas y les dejan varios días incapacidad a los profesores, (RECORDANDO) ah y una infaltable, cuando la contaminación auditiva de un colegio obliga al docente a ir a una clínica de reposo.

(CON SERIEDAD Y GRAVEDAD DE LOS HECHOS)

Estos síntomas no son menores, de tras de esto hay un gran hecatombe y como si esto no fuera lo bastante dramático ya, hay personas que hacen mezclas aún más riesgosas, ser docente y artista es una unión de irracionalidad, pero a pesar de ello hay una gran demanda para formar este tipo de profesionales, cada vez vemos como se abren más carreras de arte y se cierran otras, bueno y es

que hay una pasión innegable, que de manera incomprensible e inconsciente hace que ciertas personas nos mantengamos en dichas profesiones y las razones de que esto pase son muchas, curiosamente todas hacen parte de lo fundamental en la vida, tan importante son esas razones que se sobreponen a los obstáculos y a lo poco estratégico que es vivir de esto. Palabras más palabras menos, eso es lo que vengo a contar hoy.

Muchos nos dicen locos ¿Será que estamos locos?

(CON INDIGNACIÓN)

Es que la gente cree que esto es muy fácil, los profesores no trabajan dicen, los profesores son ricos, los profesores ponen muchas tareas, los profesores no ponen tareas, ¿eso es lo que les enseñan en el colegio a los estudiantes? (Pausa)

(COMENZANDO CON MODERACIÓN, HASTA LA EXALTACIÓN, EUFORIA, LOCURA)

Yo los invito a estar atentos y no comer cuento, porque me parece que cualquier cosa que diga aquí debe tener un tono academicista, un tono no, un color. El rigor de esta investigación se encuentra en cada detalle que usted lectores y espectadores habrán notado, puedo decir que mi trabajo tiene un valor incalculable cuantitativamente hablando, por esa razón me niego a ser evaluado, por lo tanto, yo mismo me evaluaré, yo soy un docente y

yo evaluó, yo me preparé para eso, yo fui a los seminarios de evaluación y estoy en desacuerdo con las metodologías planteadas por variadas razón, por ejemplo que yo no sé interpretar a los niños, es que a veces no hablan, no dan señas de sí aprendieron o no, no dicen nada, ¿cómo evaluó eso?; qué número pongo? ¿qué más me invento? Por eso les propongo a ustedes que evaluemos de manera conjunta, con un solo número, el número que está en sus corazones.

TOMA AIRE, SUSPIRA Y CONTINÚA.

EN TONO SERIO. Continuando con el tema, quiero decirles que hoy les hablo como sujeto, sobre el presente porque sé que me voy a enfrentar a un futuro complejo, turbio. Este no es el final, este es el momento en que cualquier cosa es posible.

SUENA UN JINGLE: (CONTINUAMOS EN LA SUSTENTACIONES DE GRADO LAE 2021-1, PUEDEN FORMULAR SUS PREGUNTAS AL FINAL DE LA EXPOSICIÓN PERO NO SE DESANIMEN, NO SE DESANIMEN)

EXPLICANDO. Los profesores peregrinan porque esa acción contiene en el presente las enseñanzas del pasado y premedita el devenir, esta acción contiene lo fundamental.

(PAUSA, PASA SALIVA)

Ustedes deberían peregrinar sobre sus propias historias, para reconocerlas y transformarlas, porque es una oportunidad que solo uno mismo se puede dar y es posible cuando se tiene la intención de modificar este instante, este presente. Esta oportunidad permite reconocer nuestro cuerpo, regresar a nosotros, para recordar que pensamos, que sentimos, que somos vulnerables, que el trabajo nos agota y nos afecta y que, por ser profesores, nos asigna unos roles que nos hacen parecer ideales de cuerpo, con conducta perfecta para vigilar y dar ejemplo, de cómo deberían ser otros cuerpos y es allí cuando ese auto escaneo que nos deja el peregrinaje nos debe dar la seguridad de decir no, no soy un molde. Definitivamente de este país, de esta profesión me siento inconforme en muchos aspectos, pero que también celebró otros.

OBSERVA AL PÚBLICO Y HACE UN GESTO DE TENER UNA IDEA

Mucha, demasiada inspiración, quisiera hablarles de una manera más coloquial. (SONRIENDO) Yo vine a hablar de lo fundamental y es que si algo aprendí en esta universidad, en este peregrinaje, es que hay trabajar con ganas y disfruté, porque sin ganas eso no va, eso se pierde, hay que disfrutar lo que se

hace, gozarlo. Hay que encontrar motivación no solo en el ejercicio creativo sino en lo fundamental, ¿si o qué? Si nos ponemos a pensar un momento, nos damos cuenta que pensar no es difícil, por ejemplo: piensen ahora en algo, cualquier cosa (ESPERANDO A QUE PIENSEN) Ven que no es difícil, lo difícil del asunto es la confianza, en uno mismo y en los demás y también es difícil tener olfato, pa´ pillarse las cosas, notar muy bien cómo van, instinto digamos, hay que desarrollarlo, alimentarlo de experiencia, de referentes de pruebas.

Bueno, si hay algo que es fundamental,

(SUBIENDO EL VOLUMEN Y PRONUNCIADO LENTO)

es CONOCERSE, ¿si o pa` qué? Todo el mundo dice eso, y uno se pregunta ¿cómo y pa` que uno se conoce? Pues, el cómo, lo descubre uno mismo, (ACONSEJANDO) fíjese en las cosas que hace y las personas con las que andan, en lo que piensan de usted, claro que hay que diferenciar la intimidad del parche o del trabajo, pero finalmente uno es todo eso. Uno es las ideas y los movimientos, los gestos, lo que se ve y lo que no se ve, pero sobre todo lo que uno hace, (EXPLICANDO) si la acciones, como en la actuación, es que uno es eso, claro, (EN VOZ BAJA) uno tiene motivaciones más grandes pa` unas cosas que pa` otras y ahí es

cuando se toman las decisiones que lo hacen a uno la persona que es, ¿quién es usted?, pues en este momento soy esto, mañana otra cosa porque voy a hacer otras cosas, ¿es claro? (PAUSA, CONTINÚA EXPLICANDO) Veá, usted y yo como unos organismos vivos y si antes no llevábamos mal, pues puede que ahora no o peor, es que el ayer no es estático, también avanza, se mueve, lentamente como un gusano, pero el encargado de que el ayer se movilice es uno, ¿Cómo? pues haciendo cosas diferentes y bueno pues les recuerdo que el tiempo, como ustedes ya saben es relativo, pero además está anudado, el hacer es una acción que está en el pasado, presente y futuro no solo el presente como lo creemos.

(RESALTANDO CADA PALABRA Y HACIENDO MÍMICA DE LO QUE DICE)

Pasado/ El pensamiento, presente/la acción y futuro/la consecuencia ¿si, más o menos? Entonces, todo está aquí, en este momento, uno es un montón de acciones, movimientos, gestos que se mueven todo el tiempo, como las luciérnagas dentro de una botella, ¿ven? Entonces es imposible que uno sea una definición, la pregunta es qué tan revolucionados estamos, qué tan agitadas están nuestras luciérnagas internas ¿Ah? Quiénes las alteran y transforman y en quienes causamos esas reacciones, ¿con quienes nos transformamos? ¡Mmm! ¿si me entienden? los tiempos

se dirigen hacia un lugar que nos moviliza y revoluciona como seres, por eso cada lugar y dirección es determinante e insignificante a la vez, pues más o menos, ¿no?

Lo que les quiero decir es que ustedes al igual que yo son docentes y artistas porque esta mezcla nos obliga a estar en la juega y la metamorfosis es nuestro estado natural, simplemente no podemos ser alguien determinado o solipsista, pues frente al universo somos una especie de microorganismo que se puede multiplicar.

Jingle: *LES RECORDAMOS A TODOS LOS PRESENTES EL USO CORRECTO DE LAS MASCARILLA Y EL LAVADO CONTINUO DE MANOS, JUNTOS NOS CUIDAMOS.*

Pero no se laven las manos con su trabajo como hacen los que ustedes ya saben, como dice la comisión interamericana de derechos y deberes profesoraes: "La docencia es la laboral más importante para la sociedad, los profesores son en gran medida responsables de los cursos que toman la vida de sus estudiantes, por lo cual si un profesor no es consciente de esta responsabilidad deberá afrontar una sentencia". Hacer este trabajo requiere de mucha responsabilidad puesto que las obras son creaciones sensibles, como las clases y el teatro. Las obras

no son una reliquia estática, la obra es la experiencia, la relación entre humanos, el momento de escucharnos para inmiscuirnos en lo sensible y frágil que hay en cada ser, es por eso que la convivencia que se construye entre espectador y artista o profesor y estudiante deben pretenden afectar el status quo, las ideas y sentires deben oponerse a la normalidad para construir nuevas perspectivas y significados de la creación, por eso las obras deben destruirse y recomponerse cada vez que se repiten para hacer los mismo con la realidad que reflejan.

La docencia es como una obra y la obra es la celebración de lo que nos hace humanos, de ese germen que se desarrolla en el cuerpo y que busca restaurar todo lo que hemos destruido en medio de la distancia consigo mismo, porque lo esquemático, es un depredador robótico, sin emoción, ni ética, un destructor que vive en quienes han perdido esa conexión consigo mismo, quizá porque nunca encontraron una fiesta, un concierto, una clase o una obra donde pudieron ser y estar. Solo en esos encuentros en los que somos humanos, está la posibilidad de crear un mundo para "para seres que absorban cada segundo de la vida y que ofrezcan una energía potenciada al mundo"

Gracias, apreciados espectadores por llegar hasta aquí.

SE APAGA LA CÁMARA.

CONCLUSIONES

Frente al nivel de dificultad que supuso el performar el archivo tuve que construir una serie de estrategias desde la creación que me permitieron resolver los retos que estuvieron presentes en la ejecución de este proyecto. Es así como el abordaje de este proyecto investigativo desde la creación, potenció los resultados del mismo.

La creación fue protagonista en este proceso, relevante para resolver problemas investigativos y también para impulsarme a realizar una serie de actividades sobre las cuales tenía poco o nulo conocimiento y que a través de la experiencia de la creación fui aprendiendo a ejecutar, porque como profesional me llevó a explorar un territorio de autodidactismo en el cual tuve que usar una serie de herramientas y habilidades que expandieron mi propia concepción de la creación de una pieza artística y que, además, me movilizaron hacia lugares poco comunes e incómodos como intérprete.

A partir de esa ejecución resultaron unos hallazgos valiosos como lo fueron metodologías de creación, de composición audiovisual y de sistematización del proceso por medio de este libro. En últimas, el libro comienza a sugerir y a hacer una serie de preguntas alrededor del oficio, que

emergen de un proceso de investigación desde el quehacer, por lo tanto, los planteamientos que se establecieron aquí, son propios del territorio de las artes, así mismo la forma en cómo se llega a ellos corresponde a una manera de pensar con el cuerpo y que está relacionada con la sensibilidad y la percepción, pensamiento que se vuelve tangible en el libro a partir de unos modos de nombrar las cosas y de presentarlas.

El papel de este libro fue registrar de manera sucinta el proceso de creación del video performance y a la vez el guión del mismo, lo cual fue fundamental durante la grabación y edición del video, ya que ambos procesos se iban desarrollando y retroalimentando de manera paralela.

El proceso de creación se desarrolló desde la revisión de las bitácoras y de mi memoria corporal, allí encontré una serie de estrategias que me permitieron componer esta creación, hecho que de manera implícita me significó tener consciencia de las transformaciones que yo he tenido durante este peregrinaje, transformaciones discursivas, cognitivas, éticas y procedimentales.

La metodología de investigación que planteé para realizar este proyecto estuvo al servicio de la creación, coherencia que desató una ruta de trabajo donde el proceso de creación generó reflexiones pedagógicas sobre mis procesos de aprendizaje formales e informales. Con la perspectiva de esta creación entendí al proceso formativo como un constante repaso sobre la experiencia, repaso que permite reevaluar y diagnosticar el proceso, volviendo a plantear las mismas preguntas del pasado, con el fin de ajustar, complejizar y profundizar en los conocimientos.

REFERENCIAS

Barba, E y Savarese, N. (1990). EL ARTE SECRETO DEL ACTOR. Escenología, A. C.

Domingo, G Y Covelli Meek, G. (2018). La caravana académica de los siete pecados capitales. Universidad Pedagógica Nacional.

Martínez, C. (2017). Estudio evolutivo de las técnicas utilizadas en la producción en la animación DISNEY: desde 1920 hasta 2013. Bandajoz, España: Universidad de Extremadura.

LIBRO II

EL APRENDIZ

Preludio

La metodología de creación me hace pensar en un hallazgo arqueológico, que está dividido en varias piezas y para completarlo, se requiere de una búsqueda, en la cual, los fragmentos se reúnen de manera indeterminada o aleatoria. Durante este procedimiento se realiza la unión de los fragmentos, cuando esto ocurre el contenido y la forma hacen un clic, de allí, va apareciendo una gran imagen que es la obra.

La obra es un enigma, que se soluciona descifrando su contraseña, mediante un procedimiento intuitivo, estético y reflexivo. En ese sentido, la percepción del artista es un sensor que se activa para indicar por lo menos tres cosas:

1. No es el camino indicado, es allí cuando los resultados obtenidos de un ejercicio no despejan dudas, ni desatan otras posibilidades.
2. Es la dirección correcta para continuar, puesto que los resultados obtenidos de un procedimiento se destacan, dan respuestas, metodologías o indicios sobre las preguntas planteadas.
3. Es el punto de llegada, el cual no determina un final, sino un momento en el cual el resultado obtenido corresponde a los objetivos planteados, aun cuando no siempre genera

satisfacción, pero si la seguridad de estar en un punto de desarrollo propicio para comunicar. Es por ello, que en este libro he recorrido nuevamente este camino, pero esta vez de manera teórica y reflexiva, evidenciado cómo cada pieza es fundamental en el engranaje y en la composición de este viaje.

En este libro trato de destilar cada estación hasta obtener los valores más valiosos que me han aportado en mi construcción como persona. Es así como hay una nueva versión de mi viaje, pero esta vez construida con el apoyo de otras y otros pensadores, cuyo cruce de ideas y pensamientos permitieron el abordaje, el tránsito y la finalización de este trayecto que me permitió decantar y plasmar mediante la escritura una producción propia de ideas sobre cómo el arte y la pedagogía transforman la construcción de un sujeto.

ESTACIÓN I.

YO APRENDERÉ

El primer paso siempre es anterior al inicio. ¿Cuáles fueron las pulsiones que me llevaron a buscar el arte escénico y la pedagogía como camino?

Un maestro de teatro nos decía a sus estudiantes que los nervios antes de la función siempre iban a estar, pero debían desaparecer al dar el primer paso en el escenario, porque allí comenzaba la función. Él estaba equivocado, la función comienza antes de subir al escenario, un actor se prepara previamente, alista sus materiales, se pone su vestuario, dispone su cuerpo o busca entrar en el personaje. En el camino del aprendizaje, de este peregrinaje ha sido similar, antes del inicio está el contra-impulso, aun así, registrarlos no es fácil, es inefable.

La primera pregunta detonadora fue ¿Quién era yo antes de hacer teatro y quién soy yo ahora? En esa pregunta encontré que hubo una transformación radical, a partir, de lo que yo he hecho de mí y lo que ha hecho en mí el teatro y el arte. Sobre el cómo el pensamiento *corporeizado*¹ me ha atravesado el alma, el pensamiento y el comportamiento para hacer metamorfosis, es decir, que el

¹ Según Eyssartier y Lozada (2014): La teoría de la cognición corporizada (embodiment) propone que la cognición es inseparable de procesos de percepción-acción, imbuidos en contextos socio-culturales y ecológicos más amplios. Este marco teórico considera que la cognición depende de las experiencias que provienen de tener un cuerpo con capacidades sensorio-motrices, en íntimo acoplamiento con el ambiente. De acuerdo con este enfoque enactivo, la percepción modula la acción, así como la acción transforma la percepción; es decir, el que percibe guía sus acciones en situaciones locales, y a su vez, estas situaciones locales cambian constantemente como resultado de su acción. (p.2)

cuerpo es el génesis y el contenedor de la experiencia y del aprendizaje tal y como lo sugiere Aguilar (2009):

posiciona el cuerpo no como producto de la representación de lo social que lo estructura, sino como el centro de toda experiencia subjetiva que corporeiza o incorpora (embodiment, embodies), a través del lenguaje y la estructuración social, la matriz de significados culturales particulares, subjetiva e intersubjetivamente. (p. 33)

En un acto que es una especie de evolución de mí mismo hacia el autoconocimiento y la construcción permanente, en un contexto de experiencias significativas que han surgido en convivencia con diferentes comunidades artísticas, educativas, comunitarias y familiares, esto en comparación con lo que Victor Turner parafraseado por Aguilar (2009), explica con relación a lo que se genera en los sujetos durante los peregrinajes: “Este movimiento, en los escritos de Turner, es equiparado a un viaje espiritual transformador. Al encontrarse en este estado ajeno a las estructuras cotidianas, los peregrinos pueden eliminar tensiones, lo cual libera a los participantes [...]”. (p.30). En ese sentido, el uso de la metáfora del peregrinaje en este texto, hace referencia a un proceso que desestabiliza al estudiante, lo sacude y lo aturde, para permitirle hacer esos cambios permanentes.

Todo lo anterior, yo lo declaro como la acción de peregrinar, una acción *sentipensante*² y creadora, es decir, una versión de lo que es la subjetivación, cuyo contenido es una acción consciente y reflexiva que en este caso se desarrolla en un proceso de formación en artes y pedagogía. Parafraseando a Tassin (2012) quien hace un análisis amplio sobre el concepto de subjetivación desde la filosofía contemporánea o continental, este concepto hace referencia a un proceso, es decir; se distancia de la subjetividad porque esta se entiende como un lugar estable, mientras que la subjetivación es un viaje, una especie de nomadismo, casi que de la negación de sí mismo como estado natural. Es más, el autor llega a hablar de la inherencia de la familia, la sociedad y la cultura en dicha construcción.

En ese sentido, las interacciones y relaciones que acontecen dentro del proceso, son hechos importantes que aportan en los virajes y transformaciones internas del sujeto, como se evidencia dentro del libro “dramaturgias” en la Autoetnografía, pues allí se registran varias situaciones donde se establecieron relaciones que se construyen en comunidad, las cuales han influido en la construcción de una pasión por las artes escénicas, aun cuando dicho interés no se propuso de manera directa o explícita, por el contrario, yo establecí conexiones implícitas dentro de los contextos que me llevaron a construir dicha pasión.

² Fals Borda (2008) dice: Ese término no lo inventé yo, fue un pescador que iba conmigo quien dijo: —cuando actuamos con el corazón, pero también usamos la cabeza, cuando combinamos las dos cosas, somos sentipensantes. Eduardo Galeano hoy lo usa en sus libros, claro que él muy honrado dice que lo tomó de la Historia doble de la Costa. (4:44-5:50)

El camino comienza por el instinto

Partí de una Autoetnografía con el fin de entender por qué y cómo tomé este camino de formación. Encontré que antes de comenzar, siempre tuve presente el deseo³ de aprender, además, descubrí algunas situaciones y experiencias donde mi pasión por la actuación, (y la enseñanza, tema que se desarrolla en otra estación) se manifestaban antes de que yo eligiera este camino de aprendizaje. Ese material fue un insumo para recordar lo que sentía en mi cuerpo al experimentar ese deseo de “Yo quiero, yo deseo aprender”, y que como ejercicio creativo se concretó en la creación de una lista de acciones físicas.

Las experiencias que tuve previamente a mi formación en teatro y que podemos categorizar como *teatralidades*⁴, los juegos infantiles o ser participante y a la vez espectador de una representación/ imitación del viacrucis, fueron un insumo para encontrar el universo que yo necesitaba, necesito y necesitaré recorrer. Esta estación la relaciono al estado de gestación. Allí está el deseo, el anhelo, la esperanza, la perseveración por insistir en seguir mis instintos. Palabra que explica el maestro Meisner (2002) a los estudiantes de su clase de actuación de la siguiente manera:

³ Entiendo deseo según como Rolnik Y Guattari (2006) lo explican: “Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores.” (p.255).

⁴ Según Dubatti (2018): La teatralidad es inseparable de lo humano y nos acompaña desde los orígenes. (...) La teatralidad (dinámicas de organizar la mirada del otro y dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad (...) innumerables formas de lo que podemos llamar genéricamente la teatralidad social, es decir, la teatralidad que es fundamento de los intercambios y acuerdos sociales en la vida cotidiana. (p.13)

“Instinto. Os enseñaré que significa eso para mí. Imagina, Vince que entras a unos grandes almacenes con un amigo y dices “¿ves esas corbatas? ¡La quiero!” [...] eso procede de tu instinto [...] ¿Cuándo se procede algo instintivo en ti? ¿cómo sucede? “Está en ti”, dice Vince “Te hiere en cierta forma”. [...]. Eso es instinto. Solo te digo que si le das tiempo producirá el cambio dentro de ti, un cambio que yo no llamaría automático- no me gusta esa palabra- sino espontáneo. (P.42-43).

En esta explicación Meisner, entiende que el instinto es una motivación inconsciente, que es la manifestación de un deseo que produce una respuesta o una elección, es decir, un llamado a la acción desde el inconsciente y que por tal motivo no está moralizado o limitado por el deber ser, lo cual, conlleva a que sea una acción espontánea y sincera con el deseo propio, como explica Hara (2018):

La neurociencia actual, ha encontrado que el ser humano sólo es consciente de su intención después de que se ha tomado la decisión de hacer algo en el cerebro, por lo cual se puede decir que nuestro libre albedrío consciente no es la causa de una acción, sino solamente un mecanismo para darnos cuenta de la misma. En otras palabras, son procesos inconscientes los que nos mueven. (párr. 7)

A partir de esta idea comprendí que el instinto pasó de ser un deseo, (convertirme en actor y poder expresarme plenamente con el cuerpo) a convertirse en un impulso físico, el cual cuya

acción resultante o sucesora es un paso para entrar en el peregrinaje de este aprendizaje, es decir, tomar la decisión de estudiar artes escénicas. Y que a su vez el instinto y su forma corporal “sats”⁵son un *pretexto* de este proceso.

Metodológicamente usé la Autoetnografía escrita, de la cual resultó un texto que contiene recuerdos sobre lo mencionado anteriormente, con ellos construí una secuencia de acciones que evocan esas sensaciones que están presente en mi *memoria corporal*.

Cuando hablo de los movimientos que elegí sobre “yo quiero aprender” me refiero a que son el resultado de la percepción de las sensaciones que emergieron durante el ejercicio, siento miedo, vértigo y ganas de intentar hacer algo, de allí sale esta estación.

Todo este ejercicio habla sobre lo corporal, de una forma de recordar y de archivar la memoria en el cuerpo, en la *memoria corporal*⁶. Este hallazgo habla de cómo el cuerpo es un instrumento de investigación y documentación, un protagonista dentro de los *pretextos* que construyen esta red que soy.

⁵ En el instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio [...] el actor experimenta su energía en forma de sats, o preparación dinámica. El sats es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. (Barba,1994, p.92)).

⁶ Según (Sierra, 2015, p.64): Grotowski propone que la acción física se nutre, más que de un recuerdo, de la memoria del cuerpo que recupera los impulsos para transformarlos en cuerpo-en vida, por tanto, el actor libera aquello que no ha sido creado de forma consciente pero que termina convirtiéndose en la esencia de la acción.“ Cada acción física esta precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. (Grotowski, 1992-1993, p. 24)

Dilucida como la memoria no un asunto o experiencia que se quedó en el pasado, sino que esta memoria se refugia y se refleja en el cuerpo, en formas de movernos y en formas de sentir y percibir, en ese sentido, esta estación me deja grandes lecciones sobre la memoria, me permite intuir ⁷en lo que detonaran los impulsos que se están expresando en sensaciones corporales necesarias para la creación, este *pretexto* parece no tener ningún registro porque formalmente no hace parte del proceso, pero tienen un medio o instrumento específico para conectarlo y es el cuerpo.

Cronológicamente está el instinto que funciona de la misma manera que el *Hambre creativa* ⁸, pero en este punto del proceso, el sujeto está ubicado en la “no profesionalización”⁹, donde el cuerpo se expresa y a la vez contiene un hambre educativa, que es la manifestación del “Yo aprenderé”, contenedor de un deseo y necesidad por aprender sobre una o varias disciplinas, pero que también le permitirá enfocarse en lo que desea enseñar.

⁷ Aunque la intuición suele confundirse con una sensación, en realidad no es un modo de percepción basado en sensaciones corporales; las sensaciones, si es que se presentan, solamente son puntos de partida, pero la persona intuitiva fundamentalmente lo que aprehende son imágenes psíquicas, se trata de percepciones mentales más que corporales. Es el tipo de percepción que asociamos con los artistas o los místicos y que permite anticiparse a eventos y también imaginar formas alternativas de existencia, algo de lo cual carece nuestro mundo actualmente. (Hara,2018, párr. 12)

⁸ Según (Covelli Meek, 2016, p.4956)Esta hambre se concibe como la urgencia creativa y comunicativa del estudiante (...) De tal modo, el “Hambre Creativa” detona la necesidad propia de expresión comunicativa y con ella todos los conocimientos previos, constituidos (...) se considera relevante en el proceso de formación el campo afectivo y emocional del sujeto participante, además del estrictamente cognitivo (...).

⁹ Es decir, no ha comenzado su formación profesional o disciplinar, sin embargo, esto no excluye al estudiante que aprende desde lo empírico o desde la educación informal, pero lo que sí marca la diferencia, es que el estudiante ha decidido en qué formarse conforme a cómo se proyecta en el futuro profesional.

Razón por la cual, más adelante esa hambre se convierte en una acción decisoria que corresponde al siguiente paso del sats, lo cual significa que a partir de allí él se inicia en un modelo de aprendizaje con unos otros, que pertenecen a una comunidad educativa especializada, digamos unos otros que comportan de manera general su misma *Hambre educativa*, decisión de la que solo se hace conciencia después de haberla tomado.

Todo este peregrinaje y las relaciones intersubjetivas que se dan dentro del proceso, son una intensión clara sobre el deseo de aprender algo y que se hace cada vez más consciente conforme se va profundizando y despejando el camino, determinado un lugar a donde ir.

ESTACIÓN II.

HABITAR EL CUERPO

Haber dicho que mi formación me ha llevado a conocerme y transformarme, deviene de un primer hallazgo; mi cuerpo, el que ya había habitado 16 años antes de mi primera clase de teatro. Cuando comencé a estudiar teatro, con el fin de desarrollar y formarme en competencias como la consciencia física, espacial o las cualidades del movimiento entendí que son un universo de posibilidades y descubrimientos, una búsqueda que desde siempre he sabido que no tiene fin. De allí han surgido miles de preguntas y sorpresas que han aparecido cada vez que doy un paso en este universo de inmersión en el cuerpo, en mi cuerpo.

A partir de allí, yo comprendí que el cuerpo es el medio que posibilita y por el que transcurre una vivencia colectiva que se puede particularizar, es decir que, durante una actividad grupal, la experiencia puede vivirse de una manera tan detallada e intensa que segundo a segundo, latido a latido, desde la inhalación hasta la exhalación el sujeto puede tejer características individuales de su experiencia que crean unas formas y modos de actuar, los cuales conforman maneras específicas de habitar el cuerpo, por ejemplo, en la manera en cómo alguien escribe, mira o se detiene, acciones comunes pero que se diferencian y dejan de ser una acción cotidiana cuando hay cambios sutiles que ocurren habitando el cuerpo de manera atenta, instintiva y *extra-cotidiana*¹⁰.

Pienso que *habitar el cuerpo*, es indagar y ser consciente de la acción, el pensamiento y la emoción en simultáneo y en el presente, es decir, es la elaboración individual de una *técnica*¹¹ *corporal* que agrupa hábitos y formas de hacer que solo le pertenecen a un cuerpo. Las *técnicas corporales* y *extra-cotidianas* son opuestas, pero más allá de ello, ambas son lugares para pensarse el cuerpo desde la escena y la cotidianidad, en ese sentido, el pensamiento que contiene el *habitar el cuerpo*

¹⁰ Es importante diferenciar que una acción o técnica cotidiana tiene como principio en su ejecución ocupar el menor esfuerzo posible tanto físico como mental, mientras que una técnica para Barba y Savarese una técnica extra cotidiana (1990) es definida como: “Por el contrario, las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía. Parece incluso sugerir a veces un principio, especular lo que caracteriza a las técnicas cotidianas del cuerpo: el principio de máximo gasto de energía para un mínimo resultado.” (p.20).

¹¹ La técnica corporal es equivalente a la acción cotidiana, el principio es el mismo, ahorrar energía, ahorrar pensamiento corporal y mental, incluso desconecta el cuerpo de la mente y viceversa, para actuar por inercia en la cotidianidad y ser más funcionales en términos de producción capitalista, en otras palabras Mauss (1936) dice: “Todo ello ha sido más simple de lo que suponía, solo había que referirse a la división de los actos tradicionales, en técnico y ritos, divisiones que creo que tiene su fundamento. Todas esas formas de actuar son técnicas, son las técnicas corporales” (p.342).

pretende reflexionar sobre el cuerpo en diferentes estados, de ahí que la propuesta sea tomar las lecciones del estado *extra-cotidiano* para construir *técnicas corporales* con una perspectiva que nos lleve a conseguir un modo de vida *Samadi*¹², por lo tanto, podremos vivir de manera consciente y en el instante en que suceden las acciones que hacemos.

La idea de asumir la vida en modo *Samadi* me hace recordar los momentos de las clases donde me dijeron: “Hay que comprometerse con el trabajo, con la escena, con lo que se está haciendo” y yo me preguntaba ¿Qué significa comprometerse con lo que se está haciendo? detrás de este cuestionamiento descubrí que hay un cambio psico-físico, cuando lo que se hace (llámese acción o actividad cotidiana), está acompañado de voluntad, porque inmediatamente todo se focaliza en el cuerpo, se agudiza la percepción, se genera una apertura en el movimiento, se teje una relación con las emociones donde es posible movilizarlas y gestionarlas a través del cuerpo, unión o integración vital del sujeto de la que emerge un hacer libre, sin condicionamientos ni bloqueos corporales.

Todo esto es posible al obtener una o varias experiencias que movilizan lo sensible, instintivo e inconsciente desde el quehacer, sin embargo, es necesario darle estabilidad al *habitar el cuerpo* de manera que sea una hábito que se pueda practicar de manera voluntaria y consciente, por esa razón es necesario establecer una ruta o una rutina que se pueda repetir y que conlleve a ese tipo

¹² Según Oída (2005): “El cual se refiere a un nivel de concentración muy profunda (...) En realidad no importa aquello en lo que se concentren mientras se concentre totalmente.” (p. 26).

de presencia o actitud corporal, conformando una conducta que se incorpora y cuya repetición no es automática, mejor dicho, profundiza en los modos de hacer con el fin de especificar la acción, para llenar dichas acciones de características únicas, tal y como ocurre en las secuencias de entrenamiento, en la repetición de un ejercicio o en los hábitos diarios de cada sujeto, como lo corrobora Deleuze (2002) : “La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. (...) Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente.” (p.21).

Habitar el cuerpo es un volcamiento hacia una forma de vivir desde un lugar completo o *transparente*¹³, esta libertad detona en una conexión con en el adentro, lo intrínseco y con el afuera, los otros y el contexto, siendo una construcción cíclica o permanente que desbloquea algunas limitantes de la comunicación y es allí cuando las prácticas teatrales por dar un ejemplo, comienza a encontrar una enunciación propia, donde un mismo colectivo construye un discurso, que emerge de sus propias prácticas, las cuales dan respuestas a sus necesidades sensibles y

¹³ La actriz Iben Nagel Rasmussen, define el cuerpo transparente como un estado “a gusto”, un dominio corporal o vocal que aparece en el actor cuando el hacer trasciende la forma. El cuerpo transparente según Rasmussen: “No era una “habilidad“, no era una voluntad de construir un cuerpo “bello” como en el ballet clásico. No era ni siquiera una estética, algo que venía de afuera. Era algo dentro... Era esto lo que decidía, que ese cuerpo se volviera, sí, otra cosa: no un cuerpo bello o feo. Pero era, ese cuerpo, como... transparente, y yo lo veía muy claramente en Torgeir” (P.2)(s.f).

subjetivas, no solo se *singulariza*¹⁴ una experiencia personal, además, se establecen modos colectivos de singularidad.

En ese sentido puedo decir que, por un lado, un sujeto o una comunidad educativa puede apropiarse del ejercicio “el gato”, de Richard Ciezlack y crear una versión del gato, que podría llamarse: “El ejercicio del gato de la clase de cuerpo de la LAE” o puede construir sus propias prácticas de entrenamiento como “*La danza de las articulaciones*”¹⁵ de la clase de cuerpo, en ambas situaciones, los sujetos apropian formas en las cuales hallan un sentido propio y de los que emergen estéticas propias, además se puede usar de manera didáctica para abordar unos contenidos pedagógicos que respondan a las necesidades formativas y vitales de dicho momento, no hay una suplantación sino, una *transposición didáctica*¹⁶ o un proceso *transculturación*¹⁷ para adaptar formas externas, a las características de lo situado o para construir una nueva forma o

¹⁴ Haciendo referencia a la singularización como afirma Guattari (2005): “o una relación de expresión y de creación, en la cual el individuo se reapropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso que yo llamaría de singularización.” (p.48).

¹⁵ Este ejercicio fue creado por el docente Edwin Acero e hizo parte de las actividades que realizábamos en las clases de cuerpo de I y II Semestre. El ejercicio consistía en construir movimientos aleatorios que partieran y movilizarán todas las articulaciones del cuerpo.

¹⁶ “Toda práctica de enseñanza de un objeto presupone, en efecto; la transformación previa de su objeto en objeto de enseñanza” (Verret, 1975, p. 140).

¹⁷ Malinowski (como se citó en Marrero, 2013) dice: “Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización”. (p.107)

hábito, como estrategia que da respuesta a las necesidades de expresión y al *Hambre educativa* de dicha comunidad.

Habitar el cuerpo es una decisión activa que se toma con el cuerpo. Se decide ser responsable de cada movimiento y ofrecerlo a quienes se encuentren en el espacio físico, haciendo el mayor esfuerzo posible por estar presente y comunicar de manera genuina. Es importante aclarar que el proceso para construir unos hábitos propios se aborda desde una experimentación, sumando a la repetición, por lo cual se amplía la capacidad perceptiva dando un campo más grande de posibles respuestas del cuerpo a un estímulo, es un camino de formación que se dirige hacia una expresión que busca ser espontánea y que se da conquistando y entendiendo el propio cuerpo como parte de un contexto.

Cuerpo reproducción, cuerpo creación

Cuando entendí a mi cuerpo como mi primer territorio, me comencé a hacer preguntas sobre lo que para mí era ser cuerpo ¿hasta qué punto yo creaba con mi cuerpo? ¿Por qué me movía como me movía? ¿Realmente todos esos movimientos me pertenecen? De esa auto-observación y ese autoescaneo corporal, deduje que gran parte de los ademanes y movimientos que realizo con mi cuerpo los he aprendido sin notarlo. Este aprendizaje es transferido de manera implícita por la

intervención del *biopoder*¹⁸ dentro de las interacciones que se dan cuando se actúa bajo las reglas y normas de la ciudad, de la familia, la escuela etc.

Hábitos, posturas y costumbres que imite sin tener consciencia de que los estaba aprendiendo, y me llamó mucho la atención que esto me sucediera, pues parte de mis reflexiones sobre el cuerpo surgen de la consciencia que he adquirido cuando estoy aprendiendo técnicas extra-cotidianas, momento en el que pienso y siento con el cuerpo, sin embargo, noté que transito por estados de abandono del cuerpo donde no soy consciente y no percibo lo que estoy aprendiendo con mi cuerpo, porque hay una fuerza externa que intenta adherirse y dominarme, como dice Tejada (2012) : “La política se inmiscuye en la intimidad y penetra cuerpos y mentalidades, del mismo modo en que la sociedad individualista reclama ser “uno mismo”, mientras se repiten estándares y estereotipos de vida, como si fuesen elecciones autónomas e independientes.”(p17).

Es allí donde la libertad de la expresión corporal y la construcción de un *ethos*¹⁹ se ve trastocada por un aprendizaje basado en ignorar al cuerpo propio y juzgar el cuerpo ajeno, dejando que el

¹⁸ La relación entre biopoder y biopolítica es estrecha, en ambos conceptos hablamos de la acción de la política y del poder sobre la vida cotidiana, en las esferas de la vida como lo explica Tejada, (2012) :”El biopoder se refiere más específicamente a la intervención ya lograda del poder sobre la vida individual y sobre los cuerpos.”(p.17)

¹⁹Las definiciones más comunes sobre el Ethos suelen inclinarse a la traducción “Carácter” sin embargo, esta traducción sigue siendo abierta y de ella se desprenden una gran variedad conceptualizaciones sobre este término , por ello me refiero a Ethos entendiéndolo según como Soledad (2012) lo explica: En efecto, la noción de ethos no se agota en su aspecto enunciativo o argumentativo. Esa categoría comporta también, ya desde la tradición aristotélica pero, sobre todo, en sus acepciones sociológicas y teórico-políticas, una dimensión fuertemente actitudinal, valorativa o motivacional, que remite ya sea a las cualidades morales del orador, ya sea a las disposiciones, valores, creencias, modos de ser y/o inclinaciones que generan conductas, prácticas y acciones. (p.225).

aprendizaje sobre el cuerpo cumpla con la ejecución de una *técnica corporal*, cuya ley principal es la de hacer el menor esfuerzo por cada movimiento, ley que responde a estructuras de poder que dominan los cuerpos para hacerlos más efectivos mercantilmente, eficiencia que se centra en la producción y que limita la experiencia sensible, sensorial y estética, es decir, moldea y generaliza las subjetividades ya que entiende a los cuerpos como una reproducción de masas, regulados a partir de la sociedad como dice Mauss (1936):

Es gracias a la sociedad que la conciencia interviene, ya que no es la inconsciencia la que hace intervenir a la sociedad. Gracias a la sociedad a movimientos precisos y un dominio de lo consciente frente a la emoción y a lo inconsciente. (p.355)

Un síntoma que se manifiesta en la sociedad, es que educa los cuerpos de manera utilitaria e instrumentalista, método cuyo resultado es la reproducción de cuerpos que son réplicas de un modelo de cuerpo eficiente, con movimientos generales, similares, que funcionan para lo mismo y por tal motivo pueden ser reemplazados. Es allí donde la *técnica corporal* es un régimen que domina y rige sobre los cuerpos, y es la educación del cuerpo la que suele ser un facilitador para lograr dichos fines, como opina Mauss (1936):

Educación de la vista, de la marcha, de subir, bajar y correr; educación que consiste especialmente en la enseñanza de la sangre fría, la cual es fundamentalmente un

mecanismo de demora, de inhibición de movimientos desordenados; esta demora, esta inhibición de movimientos desordenados, permite a continuación una respuesta coordinada de movimientos coordinados dirigidos a la finalidad elegida, la resistencia a la emoción que invade es algo fundamental en la vida social y mental, y permite clasificar a las sociedades (...). (p.355)

Es así como la educación del cuerpo se ha convertido en una estructura que segmenta y limita las posibilidades de la creación, inhibiendo la expresión de las emociones, y todos los aspectos que hacen parte de la singularidad de un sujeto. En contraposición, la creación despierta de los deseos más viscerales y conduce a la vivencia genuina y libre del cuerpo, expresada en acciones cotidianas y motivada por una fuerza vital como la improvisación del movimiento, una mirada desprevenida al horizonte, la potencia de una carcajada o correr bajo la lluvia.

La intervención de las estructuras de poder que buscan unificar las formas de ser, hacer y pensar, invadió nuestra cotidianidad, es por ello, que la enseñanza del cuerpo debe convertirse en un ritual, cuya práctica refleje un pensamiento corporal, diferente de un pensamiento que instrumentalice el cuerpo o que se limite a observar sin involucrar su propio cuerpo, por el contrario, se trata de un pensamiento que emerge durante el quehacer corporal, como Salcido (2018) lo ratifica: “Toda idea y concepto es un flujo que emana del cuerpo: toda teoría es manifestación del acontecer de fuerzas que materialmente nos atraviesan cuando pensamos.”

(p.21), como en el yoga o el tiro con arco, sobre este último dice Suzuki: “Así pues, el tiro de arco no se realiza tan solo para acertar el blanco; la espada no se blande para derrotar al adversario; el danzarín no baila únicamente con el fin de ejecutar movimientos rítmicos. Ante todo, se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente.” (p.3), dicho lo anterior, la existencia de enfoques pedagógicos e investigativos dedicados a reflexionar sobre el pensamiento del cuerpo son necesarios, necesidad que es vital, no desde el punto de vista de la supervivencia, pero sí desde el instinto que nos motiva a usar toda la potencia de nuestro cuerpo, en contraposición a esos modelos de disciplina corporal que apuntan a la sumisión.

El espacio del cuerpo

Todo lo anterior es *habitar el cuerpo*, pero ¿cuál es el espacio del cuerpo? Cualquier lugar elegido de manera aleatoria no puede ser el espacio del cuerpo, pero cualquier espacio tiene la potencia de ser acondicionado para el cuerpo, de pertenecer al cuerpo, de ser un templo o un refugio que acoge al cuerpo, una morada que posibilite desenvolver el pensamiento del cuerpo desde la intimidad, forjado desde el interior del ser y expresado exteriormente como un hogar, como dice Bachelard (2000): “(...) la casa construida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma”(p.101).

No se trata de tener un solo prototipo de arquitectura, de unos materiales de construcción específicos o de un color de pintura exclusivo, por el contrario, es necesario poseer unos valores que se articulen entre el cuerpo y el espacio, valores que están asociados a necesidades fundamentales para habitar el cuerpo, como dice Bachelard (2000):

En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.(p.59).

En mi proceso he descubierto los valores que le permiten a mi espacio trascender la geometría, los cuales son: construir confianza y seguridad en el entorno, la amplitud; no del área de un espacio, sino de las habilidades intrapersonales e interpersonales y la atención como una habilidad que desarrolla la escucha y la observación profunda, valores y cualidades que me permiten encauzar mi proceso hacia los objetivos planteados, un espacio forjado a la medida de quienes lo habitan o como dice Bachelard (2000): “Tendríamos la casa personal, el nido de nuestro cuerpo afelpado a nuestra medida”(p.101).

Este espacio personal o comunal, tiene sentido en tanto posibilita el desarrollo del ser, soy yo sujeto o comunidad y lo materializo en mi espacio propio, construido para contener lo que hace

posible mi existencia *vibrátil*, en contraposición del afuera, donde la construcción subjetiva se diluye, como dice Bachelard (2000):

En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación por la blancura universal. El soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto, y por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos. (p.55).

Dicotomía que motiva la extensión del espacio del cuerpo, concebido como un hogar que es expandible, que se extiende cuanto es necesario, con el fin de construir una concepción de mundo y de sujeto compleja y articulada con el conjunto de aspectos de la vida que son relevantes en nuestra constitución como seres humanos, por lo cual, se vuelve indispensable la ampliación del espacio por el cual circula nuestro pensamiento corporal, dentro del cual experimentamos, vivimos y pensamos desde lo personal, como dice Bachelard (2000): “A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado”(p.62). Elasticidad que es entendida dentro de un espacio que tiene bordes, pero que es capaz de abarcar más allá de ellos, eliminando sus propias fronteras las veces que sean necesarias.

Todas estas particularidades son necesarias para poder ofrecerle un lugar al cuerpo, para ser desde él, pensar con el cuerpo y usar todo ese esfuerzo en construir una forma poética de existir y de

aprender, donde el carácter se determine por sucesos elaborados de un pensamiento corporal que sobrepasa lo burdo e inmediato.

La voz, una lección a partir de una elección

El cuerpo y la acción física son cosas tangibles y tienen una estrecha relación con la voz, sin embargo, la enseñanza del habla y del uso de la voz suele desarticularse y omitir el cuerpo. Existe una perspectiva valiosa de la voz que entiende al cuerpo y la voz como una unidad, donde el papel de la voz es conocido como la extensión del cuerpo en el espacio.

Frente a una enseñanza predominante de la voz que omite el cuerpo, se ha despertado en mí una inquietud que me ha llevado a entrenar e investigar la voz con el cuerpo. Aun así, frente a lo concreto que resulta el cuerpo, la voz me vuelve a llevar a ese otro lugar de lo no palpable, lo que no se ve, pero se puede percibir, me insiste e invita a escuchar y hacer lecturas de la realidad a partir de otros sentidos. A veces cerrar los ojos o dejar la mirada en un segundo plano, es un modo de revertir la jerarquía del sentido de la vista, tan altamente sobreexcitado.

La voz es un instrumento sincronizado, una buena compañera que se refugia dentro del cuerpo. Existe toda una mecánica interna que le permite surgir, es por ello, que requiere del dominio del “cuerpo interno”, el dominio del sistema respiratorio, el oído, el ritmo etc. Suma que conforman un instrumento musical delicado que necesita de precisión y se afina de manera sutil e insistente

mediante la escucha, percepción que requiere de la espera, como un tiempo que se otorga a la acción escuchar y que se establece para comprender e identificar lo que se está escuchando.

El entrenamiento de la voz y el oído requiere de un verdadero trabajo de pinza, de tejido, de punto a punto, de avance lento pero calidoso, de pasar mucho tiempo escuchándose así mismo, buscando las miles de voces que somos, también despertando emociones, que nos llevan al recuerdo o a una imagen y en ese entretanto la voz despierta lentamente de un estado monótono y adormecido que se encuentra en el cotidiano.

Escuchándome me reconozco y reconozco cómo me he transformado a partir de cada descubrimiento del uso de mi voz. Es interesante saber cómo el trabajo de cuerpo-voz nos guía hacia un autoconocimiento que transforma, puesto que el reconocimiento llega un punto en el que desaparece la imagen que tenemos y tienen sobre cada uno de nosotros. Desaparecer es el eslabón anterior a la transformación, es necesario para vernos nuevos.

Además, pulir una técnica corpo-vocal ha sido para mí una forma de enfrentar grandes temores, tanto así que expresarme en público me generaba tensiones y bloqueos corpo-vocales y ha sido a través de la formación que he encontrado vías y herramientas para superar dichos episodios, además, he notado que el trabajo de cuerpo-voz que he venido elaborando ha sido producto de unas necesidades subjetivas y de un acto de voluntad por aprender.

Esto resulta importante a la hora de iniciar un proceso de aprendizaje, en mi experiencia, hubo un punto de giro en el momento en que decidí investigar sobre mi voz y disponerme al aprendizaje de este aspecto, que incluí en mis objetivos de aprendizaje personales o *Hambre educativa*. A partir de allí, pude sacar mayor provecho a las clases, laboratorios y a mis propias indagaciones alrededor de la voz, por el contrario, antes de esa disposición, el aprendizaje era casi nulo, pues la información no resultaba trascendente para mi formación y solía olvidarla o no aplicarla en la vida diaria, en todo caso, una vez cambie de disposición frente a dicho campo de conocimiento, he logrado dimensionar las herramientas que me han brindado maestros y maestras y potenciarlas con mi instrumento corpo-vocal.

Un pequeño cambio en la voz tarda mucho en escucharse, pero es radical en cuanto a las percepciones que emergen de su uso, así mismo son igual de sutiles los eslabones del aprendizaje de la voz en los procesos formativos. Pensar en un término de la actuación como la “verdad”, a la vez, me hace pensar en el impacto que tienen los discursos educativos sobre los estudiantes.

Es por ello, que deduzco que los indicadores de logros se deben problematizar para reconocer las cualidades y dificultades del proceso de aprendizaje de la voz, a través de la implementación de un modelo de evaluación que complejiza la autoevaluación más allá de un número. Si la voz es un instrumento tan sutil, el evaluador principal debe ser el oído, para entender cada mínimo progreso

y no olvidar la complejidad que deviene en él y, por último, recordar que tanto la transformación de la voz y el cuerpo de manera eminente dice que hubo una transformación personal.

Todo ello, debe ser tenido en cuenta dentro de la evaluación de un proceso formativo que devienen de la voz o el cuerpo, pues no se puede negar que quien es principal doliente y testigo de lo aprendido es el estudiante, además de que él ha sido el que ha encontrado rutas propias para conquistar un conocimiento, en ese sentido, la evaluación debe darle relevancia a todos esos sucesos, experiencias o dificultades que se convirtieron en hitos del aprendizaje del estudiante.

Mi descubrimiento sobre la potencia del cuerpo, se hizo más robusto gracias las prácticas corporales de los procesos de formación de la licenciatura y los talleres que tomé de manera extracurricular, esa experiencia y las primeras reflexiones derivadas de pensar con el cuerpo dieron pie para que mi *Hambre educativa* comenzará a enfocarse de manera más clara hacia el conocimiento corporal y escénico.

Lo que me ha llevado a encontrar un modo de habitar mi cuerpo de manera consciente, razón por la cual, he cambiado mi forma ser, pensar y hacer, hecho que ha intensificado mis pulsiones y deseos más sinceros sobre el aprendizaje.

Este proceso formativo, consciente y sensible me entregó una energía vital que tiene que ver con el encuentro de un sentido a la existencia, sentido que me potencia como ser humano, porque a través de él encuentro bienestar físico y mental, habría que decir también, que me

permite ver desde una rendija más compleja las situaciones y las relaciones educativas desde el cuerpo, por consiguiente, evidencie cómo los sistemas de producción impactan en las formas en las que las sociedades educan a nuestros cuerpos, con la finalidad de subordinarnos.

ESTACIÓN III.

MAESTROS Y MAESTRAS

El teatro como una misión

La rosa es sin porqué; florece porque florece, no se fija en sí misma, no pregunta si se la ve.

Johann Scheffler

Dentro de un teatro que se elegí por convicción y por necesidad, existe un fin, por lo menos uno específico que busca el actor, el maestro o el estudiante, una misión que completa y libera, en suma, se trata de encontrar un flujo. La tarea es encontrar un modo de fluir, de volar, de moverse en la tierra o en el aire sin límites autoimpuestos. El flujo es continuidad, es estar completo.

Hasta aquí hemos hablado de la integración del cuerpo-mente a través de reflexiones que surgen del *quehacer* teatral, entonces es importante mencionar que una dimensión del ser que se integra como resultado del *habitar el cuerpo*, es la espiritualidad²⁰, como parte de la triada que compone al sujeto, “el cuerpo, la mente y el espíritu”.

²⁰ Entiendo este término de la manera en que Foucault (1994) lo explica: “Por espiritualidad entiendo - circunscribiendo esta definición a este período histórico lo que se refiere precisamente al acceso del sujeto a un cierto modo de ser y a las transformaciones que debe de sufrir en sí mismo para acceder a este modo de ser.” (p.130)

La integración de estas dimensiones permite expresar lo sublime, en este nivel de maestría se trata de cultivar una esencia propia y a la vez manifestarla, Zeami (s.f) explica: “Si decimos que la esencia es una flor, entonces la manifestación es la fragancia (...) cuando se ha asimilado perfectamente la esencia, la manifestación se encuentra por sí misma”(p.169).

Asimilar la esencia es la tarea, manifestarla es la recompensa que se obtiene por un trabajo constante sobre sí mismo, como lo es cultivar el cuerpo no solo en aspectos virtuosos, más bien conscientes, por entrenarse como creador, organizar las ideas y encaminarse en la dirección de la ética, que comienza por el autocuidado y pasa por la autocrítica, aspecto fundamental en la vida, Foucault (1994) nos dice: “la ética, en tanto que práctica reflexiva de la libertad, ha girado en torno a este imperativo fundamental: «cuida de ti mismo»” (p.113).

Es por ello, que partir de adentro para poder ir hacia afuera es una condición vital en la construcción de relaciones intersubjetivas. Es necesaria una relación armónica consigo mismo, para que sea posible encontrar esa misma armonía con los otros, porque es una forma de asumir, afrontar y aportar a la existencia, frente a esto Foucault (1994) menciona: “La épiméleia implica todo esto, es una actitud, una actitud en relación con uno mismo, con los otros, y con el mundo” (p.34,35).

Por eso, es necesario preparar la esencia y transformarla, porque es necesario potenciarse para poder aportar a la colectividad. Sobre este emerger sublime explica mi maestra, la actriz del grupo Yuyachkani Correa (2021):

(...)Y justamente en estas danzas se habla de tres energías, la energía ordinaria o cotidiana que es la que utilizamos para comunicarnos, la energía sutil o extra-cotidiana que es la que se utiliza para la representación y la energía sublime que va a brotar más adelante con la práctica en el maestro o en la maestra.” (22:58-26:25)

En ese sentido, la palabra brotar hace referencia a algo que emerge del ejecutante, esta manifestación se ve dentro de la acción que se ejecuta, aunque resulta indescriptible porque emite una sensibilidad particular que se percibe tanto por el ejecutante como por quién observa o comparte la acción, en palabras de Zeami (s.f) lo sublime está en lo maravilloso: “Si por ventura hubiera un actor que poseyera lo maravilloso, sería la personificación de lo sublime” (p.180). Aun así, esa personificación resulta intangible, ya que no se trata de algo que se pueda replicar al poseer un nivel de conciencia sobre lo que se hace, se trata de trascender la acción misma, que irradia un carácter propio (*Ethos*) como resultado de un proceso, como define a continuación Zeami (s.f):

(...) o sea, cuando sin cambiar en absoluto la técnica de actuación, produzca sobre el espectador el efecto correspondiente al grado de la no-mente y el estilo absoluto, en ese momento estará o estaría, sin duda, muy próximo a lo maravilloso. De modo general, se podría afirmar que la madurez lograda en la expresión de la belleza sutil, el *yūgen*, se acercaría a una actuación próxima a lo maravilloso. (p.181)

Como resultado de las aproximaciones que he tenido al estado sublime, concluí que no tiene sentido hacer teatro sin dar todo de mí, porque es precisamente un oficio que no permite ahorrar esfuerzo, es decir, se necesita una actitud y disposición que permita ser afectado y afectar el entorno. Ser un receptor y emisor, la condición de escuchar para hablar.

Sí existe el “entregarlo todo hasta quedar vacío²¹”, entendiéndolo como una actitud afectiva vital como Rolnik dice: “Es por la sensación o afecto de vitalidad que la subjetividad puede juzgar si el otro en cuestión produce un efecto de intensificación o debilitamiento de las fuerzas vitales de sí mismo.”(p.3). Fuerzas vitales que en este caso hacen referencia a la disposición de entrega que hay en el ejecutante cuando ofrece su trabajo hacia otro, sin estar predispuesto a ninguna situación y cuyo único fin es estar en el presente para construir una presencia dispuesta al acontecimiento y a la posibilidad de *performar* o inducirse en una experiencia para sacar su mayor potencial ya sea en una clase o una representación y si lo comprendemos como una posibilidad y oportunidad de asumirse como sujeto crítico durante la formación, no me parece justo limitarnos en esa posibilidad que tenemos los estudiantes.

Se trata de elegir entre una formación ordinaria o una extraordinaria, pues en la segunda, ocurre el nacimiento de algo nuevo dentro de cada sujeto, dado que, el teatro como campo de acción es donde acontece un aprendizaje que significa “llegar a un lugar nuevo o desconocido”, en

²¹ Esta frase hace parte de la canción II, y proviene de una enseñanza que recibí de parte del maestro de teatro Carlos Simioni.

conclusión, se trata de una manera de aprender que no es reiterativa, por el contrario, se cuenta con la intención de encontrar algo, una experiencia donde todos estamos seguros de que pasó algo nuevo dentro de cada uno.

Esta es una vía posible para encontrar el flujo, es por eso que es importante no desconectarse durante el trabajo teatral, porque ese esfuerzo permite la conexión entre cuerpo, mente y espíritu, es así como se constituye un sujeto que está integrado, en sus varias capas de complejidad.

Es allí donde se encuentra el fluir (*Flow*) en la vida, ese *Flow* tan identitario del rap, como lo va a explicar el profesor Franchini (2017), creador del canal de YouTube “Escuela de Rap²²”:

Uno puede pensar que la generación de un estilo, de una manera propia de rapear, lo que nos genera justamente es personalidad y sobre todo la posibilidad de diferenciarnos del resto y, por lo tanto, genera un plus a la hora pensar nuestra manera de enfrentar una improvisación (7:42- 8:00).

El Flow es la cumbre del mayor esfuerzo del ejecutante, pues hay una entrega total que le permitirá estar completo, una presencia de sacrificio y ofrenda. Esta disposición de entrega hacia el trabajo es la acción más sincera de parte de cualquier persona.

²² Es importante informar que de este canal me base para componer la canción II, específicamente del video "cómo hacer una canción (maqueta) Rap, teórico".

Intercambios

Dentro de la creación teatral, existe la necesidad de compartir unos conocimientos o herramientas que los sujetos han seleccionado para crear, estos métodos o técnicas teatrales pasan por una evaluación e incorporación, en definitiva, este proceso personal de cada creador respalda la existencia de una calidad en los procesos.

Es claro que hay un desequilibrio entre la objetivación de la calidad que se da a través de ciertos estándares que miden la calidad de los procesos y que obvian la subjetividad y el contexto de lo evaluado, sin embargo, entender la calidad no deja de ser una preocupación porque es una búsqueda necesaria en todo proceso pedagógico y creativo.

Entonces, me parece importante declarar que mi entendimiento de calidad se basa en una escala de valores que se la asignan a una serie de actitudes y leyes que rigen nuestro trabajo y cuyo cumplimiento asegura la calidad, estas son leyes que se dirigen hacia una apertura y disposición en el trabajo, de manera colaborativa, a través de la realización de acciones que pretenden contribuir y darle un valor agregado a la labor que se lleva a cabo, por lo tanto, detrás de estas acciones hay buenas intenciones.

Es por ello, que cultivar buenas relaciones de trabajo y actitudes positivas que generen una apertura con el otro, son una forma de mantener la calidad, como dice Brook (1992-1993) :”Es decir, no es un ejercicio artístico el que necesita sino un ejercicio humano de sensibilidad, tal vez

se de cuenta que si busca mantener esa sensibilidad, no para sí mismo, sino en relación con lo demás seres humanos está haciendo un trabajo teatral de calidad.(p.127). Por lo tanto, la calidad se puede determinar como un sistema que asegura el cumplimiento de las condiciones necesarias para detonar las capacidades de un sujeto frente a su grupo y de un grupo frente a su trabajo.

Dicha necesidad es un intercambio que sucede a modo de trueque con conocimientos obtenidos a priori y a posteriori. Esto ocurre durante los procesos de creación, que como llamaremos en la próxima estación son una “caja de herramientas” que contiene un léxico del creador, con conceptos y terminologías comunes dentro de algunos nichos académicos que son usados para entendernos mejor durante el intercambio de ideas, lo cual aplica tanto en la docencia como en la creación. Este intercambio es pedagógico, pues pretende mejorar las condiciones de la comunicación para que haya claridad en la enunciación de las ideas durante los procesos creativos.

El intercambio es una necesidad comunicativa que suele ser de un orden entusiasta, intuitivo y espontáneo, intercambio que se evidencia como un afán y cuyo fin es darse a entender y hacer posibles las propuestas de creación, hacerlas tangibles, crearlas. Sin embargo, este esfuerzo puede llegar a ser inútil porque en algunas ocasiones explicar una idea no basta, es insuficiente, como dice Rasmussen (s.f) : "Describir un ejercicio con palabras es inútil"²³ (p.7). Porque la explicación

²³ Traducción al español de la cita original "*To describe an exercise in words is useless*".

no abarca toda la comprensión, todo el proceso de aprendizaje, solo es un eslabón , por esa razón, es necesario vivir la experiencia.

Y justamente de eso se trata el intercambio, de generar experiencias que detonen aprendizajes, como la comprensión de un concepto y que estos den pie a nuevas ideas y deseos, como dice Dewey (2004) : “Por otra parte, si una experiencia provoca curiosidad, fortalece la iniciativa y crea deseos y propósitos que son lo suficientemente intensos para elevar a una persona sobre puntos muertos en el futuro (...) Cada experiencia es una fuerza en movimiento.(p.81)”.

Frente a ello, recuerdo que cuando leo libros donde el escritor narra una experiencia sensible o un estado al que se puede llegar por medio de ejercicios teatrales, yo me maravillo, pues generalmente logro entender de manera racional la teoría, pero si no he pasado por esa experiencia, el conocimiento y la comprensión es incompleta, es decir, hay un entendimiento mental, pero no corporal o práctico.

Por dar otro ejemplo, en un montaje teatral en el que participe, propusimos como principio o norma de trabajo ejecutar un entrenamiento teatral al inicio de cada sesión, meses después de iniciar este proyecto, ingresó al equipo un dramaturgo que hasta entonces no había sido partícipe de esta tradición, después de su primer entrenamiento nos compartió su reflexión, dijo algo así como: “he leído sobre esto que ustedes hacen, (refiriéndose al entrenamiento) pero hasta ahora lo compruebo, ya que lo he experimentado y lo he visto en ustedes, en sus cuerpos”.

De esto hay que decir varias cosas, es claro que existe la necesidad de enseñar y de aprender en los procesos de creación y la manera en que se lleve a cabo este proceso, determina la comunicación dentro de esta comunidad, es decir, compartir unos mismos conocimientos deriva en el entendimiento del cuerpo del otro, pues se reconoce al otro desde la singularidad de su cuerpo y a su vez desde la similitud de técnicas que se comparten, por lo cual, no siempre existe la necesidad de que surja la palabra o la explicación verbal, porque el lenguaje corporal nos permite entendernos, gracias a que hemos tenido experiencias similares que han pasado por nuestros cuerpos y nos permiten tener una referencia de lo que el otro trata de decir, lo cual es clave cuando se habla de términos que pueden tener un origen ambiguo o poco racional, tal como es el caso del concepto energía²⁴.

Este intercambio es una transacción de enseñanza- aprendizaje que se sustenta en la necesidad de asegurar calidad en el proceso, el cual se genera desde el momento en que se congregan las cajas de herramientas de la comunidad implicada y que a partir de una selección grupal se constituyen

²⁴ Si bien varios autores han hecho esfuerzos por conceptualizar este término de manera clara, no deja de suceder que la palabra energía suele usarse y dar lugar a interpretaciones con una multitud de significados, los cuales, varían dependiendo de las experiencias que cada persona haya tenido alrededor de este concepto y que a su vez haya dado lugar a concebir una definición particular de lo que es y no es la energía, como lo explica Dewey (2008): La experiencia en este sentido vital se define por aquellas situaciones y episodios que espontáneamente llamarnos -experiencias reales-, aquellas cosas de las que decimos al recordarlas -ésta fue una experiencia-(...) Una comida en un restaurante de París de la que uno dice -ésta fue una experiencia». Se conserva como un recuerdo perdurable de lo que debe ser la comida. O quizá, una tempestad por la que uno ha pasado al cruzar el Atlántico, tempestad que en su furia parecía -tal como fue experimentada- resumir en sí misma todo lo que una tempestad puede ser, completa, con su relieve, porque se distingue de lo que pasó antes y de lo que vino después. (p.42)

los elementos que harán parte de la caja de herramientas destinada para ese momento, dado que esta será puesta en juego para la creación o la enseñanza.

La caja de herramientas se comienza a organizar a lo largo de la formación, puesto que es un proceso de decantación, por consiguiente, requiere de unos tiempos y de unas fases de aprendizaje, donde inicialmente se prueban varias herramientas y se incorporan, generalmente se necesita de un buen tiempo y de sumergirse en esa tarea para ir seleccionando que se queda dentro de esa caja y que no.

Es por ello, que el estudiante no suele ser quien mayoritariamente transmita esas condiciones y herramientas para la creación, pues hasta ahora está incorporando y no ha concluido sus procesos, además está decidiendo qué aspectos dirigen su creación y que no, por tanto, necesita tiempo para el aprendizaje y la conformación de su caja.

Es por ello, que el lugar del maestro o docente como guía es esencial, no sólo para transmitir conocimientos, también para encaminar la experiencia del estudiante partiendo del principio de que como docente es experto en algunos ámbitos sobre los cuales ha profundizado y que le otorgaron un conocimiento que lo habilita para dirigir de la mejor manera al estudiante hacia esta experiencia en la que él aún es amateur, como dice Dewey (2004):

La mayor madurez de experiencia que debe corresponder al adulto como educador le coloca en situación para evaluar cada experiencia del joven de un modo que no podía hacerlo el que tenga la experiencia menos madura. Es, pues, misión del educador ver en

qué dirección marcha la experiencia. No tiene sentido ser más maduro si en lugar de usar su mayor discernimiento para ayudar a organizar las condiciones de la experiencia del ser inmaduro, lo desaprovecha. (p.81).

Lo cual no significa que se inhabilite o invalide las comprensiones que el estudiante ha desarrollado durante su propia experiencia, sino que resalta la importancia del ojo externo como observador de un proceso, que desde su perspectiva puede complementar y enriquecer el aprendizaje. Además, este acompañamiento aporta al tipo de comunicación que se establece entre maestros y estudiantes, pues se trata, de un reconocimiento que le permite al maestro reconocer cómo funciona el grupo, observando sus cuerpos, entendiendo sus conductas, estéticas y metodologías.

Compartir un mismo camino y separarse

Frente a esta perspectiva de observar desde el cuerpo, deduzco que mi formación teatral ha sido dada mayoritariamente desde “el cuerpo a cuerpo”, lo cual quiere decir que existe una comunicación corporal entre el maestro y el alumno, en la que se transmite conocimiento corporal y se espera que en algún punto del proceso surjan nuevos comportamientos corporales por medio de una técnica extra-cotidiana.

Este aprendizaje- comunicación cuerpo a cuerpo se basa en la afectación de un cuerpo en el otro, a partir de una presencia vital que Rolnik (2018) explica como :”una emoción vital que puede ser

contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar (...) (...) se refieren a lo que está vivo en nosotros y fuera de nosotros” (p.39).

Esta relación desde la sensibilidad es la que permite que la acción de cada cuerpo genere en el otro una afectación, en términos vivenciales, sensoriales y emocionales que componen el campo de la experiencia subjetiva, es decir, desde una experiencia percibida y sentida con el cuerpo.

Esta formación parte de la demostración de unas habilidades que contiene el maestro, se trata del momento donde el docente abre su caja de herramientas y las comienza a enseñar, así mismo, el maestro comparte los secretos que él ha descubierto en sus propias investigaciones y que aportan al aprendizaje.

El estudiante no tiene fondo o límite en el aprendizaje de dicha transferencia, pues el nivel de complejidad que encuentre en cada tarea no debería estar delimitado por el maestro, puesto que ese es el sendero que ambos pueden recorrer, el estudiante puede partir de su autonomía para complejizar el conocimiento practicando, reflexionando y generando preguntas al maestro, mientras que el maestro puede comprometerse con en el proceso de aprendizaje corrigiendo y atendiendo a las necesidades de ese proceso, por lo cual, se construye en ese instante una fidelidad, un pacto y un compromiso no verbalizado con el proyecto aprender, en el cual hay un intercambio constante entre ambos actores.

El estudiante puede aprender en un nivel básico y superficial pero necesario, imitando la habilidad o técnica, también puede hacerse responsable de lo que ha recibido y a partir de allí encontrar sus

propios secretos o modos de aprender, desde entonces comienza a construir sobre ese conocimiento, que ahora le pertenece, además tiene la posibilidad de apropiarse y deconstruir el conocimiento-comportamiento que ha obtenido dotándolo de un carácter propio.

Llegado el momento en el que estudiante posea las habilidades enseñadas por el maestro, logrando expresarse a través de una técnica o conducta específica, se abre una puerta de la mano del maestro, puerta que metaforiza una categoría de conocimiento, sin embargo, el siguiente paso sería descubrir por su propia cuenta ese tejido de relaciones que se pueden trazar entre esos conocimientos. La apertura de la puerta es el momento donde el estudiante puede elegir entre entrar para seguir profundizando o seguir abriendo otras puertas y con ellas obtener otros conocimientos en niveles básicos pero complementarios.

El maestro nos ofrece puertas y nos ayuda a abrirlas, atravesar una puerta es abrir la mirada hacia un mundo nuevo. Durante una parte importante del viaje compartimos un mismo camino, el de nuestros maestros y maestras, pero hay un momento donde comenzamos a abrir trochas y nos desviamos del camino principal del maestro, porque aparecen nuevas direcciones como posibilidades y estas nos separan de ellos, es un abandono necesario, es el sacrificio que nos otorga la posibilidad de recorrer nuestro propio camino en compañía de nuestra sombra, el primer maestro, el cuerpo, quien guarda en su memoria otros cuerpos que lo conforman.

ESTACIÓN IV.

CAJA DE HERRAMIENTAS

En el teatro no hay leyes, explica Copean, pero resulta útil creer en ellas para operar: la búsqueda de leyes en los directores-pedagogos, es una dimensión necesaria del hacer más que una necesidad teórica del conocer. (Barba.1990.p,42)

La construcción de una caja de herramientas está destinada a ser una carta de presentación profesional-personal, es un procedimiento que establece una metodología de trabajo, a partir de un léxico propio de lo ético y técnico.

Cuando el estudiante asume una actitud investigativa y crítica con su proceso de aprendizaje, lo convierte en un terreno fértil para la conformación de una caja de herramientas, dado que, elabora preguntas, usa y reelabora aprendizajes obtenidos en su formación que le permiten adquirir y construir un instrumento que pueda dominar en su quehacer y en su cotidianidad.

De cierta forma este es un proceso de aprendizaje complejo, mediante el cual estudiante Aprende a Aprender, es decir, construye conocimientos nuevos de manera autónoma partiendo de lo que ya ha aprendido, permitiéndose profundizar en aspectos de su interés, lo que para Batenson (1974) sería un deuteroaprendizaje²⁵:

²⁵ Para Batenson el deuteroaprendizaje es equivalente a aprender a aprender.

(...)de alguna manera, aprende a aprender. No sólo resuelve los problemas que el experimentador le propone, lo que constituye una instancia de aprendizaje simple, sino, además de ello, adquiere más y más habilidad en la resolución de problemas. Utilizando una terminología semigestáltica o semiantropológica, podríamos decir que el sujeto está aprendiendo a orientarse en ciertos tipos de contexto, o que está adquiriendo comprensión profunda (insight) del contexto de resolución de problemas. (p.125)

Y justamente este proceso le otorga al estudiante una libre elección, por medio de la cual él genera unos hábitos y prácticas que están ligados conceptual y éticamente con la perspectiva que ha decidido aprender a aprender. Los cuales se articulan con la selección tanto de contextos como de contenidos en los que decide enfocarse para desarrollar conocimiento mediante este procedimiento, como nos expone Batenson (1974):

Si preferimos emplear la jerga de este trabajo, podríamos decir que el sujeto ha adquirido un hábito de buscar contextos y secuencias de determinado tipo con preferencia a otros, un hábito de "puntuar" el torrente de los sucesos para proporcionar repeticiones de cierto tipo de secuencia significativa.

La caja de herramientas como instrumento contiene procesos de pensamientos derivados del estudiante que se traducen en conocimientos expresados, a través de una serie de acciones o metodologías para aplicar dentro de los procesos de enseñanza, de aprendizaje y de creación, los

cuales conforman un marco de posibilidades para actuar y para aprender. Un hecho que podemos llamar como aprender a aprender, según como la comisión Europea (s.f) lo define:

Esta competencia conlleva ser consciente del propio proceso de aprendizaje y de las necesidades de aprendizaje de cada estudiante, determinar las oportunidades disponibles y ser capaz de superar los obstáculos con el fin de culminar el aprendizaje con éxito. Dicha competencia significa adquirir, procesar y asimilar nuevos conocimientos y capacidades, así como buscar orientaciones y hacer uso de ellas. El hecho de “aprender a aprender” hace que los alumnos y alumnas se apoyen en experiencias vitales y de aprendizaje anteriores con el fin de utilizar y aplicar los nuevos conocimientos y capacidades en muy diversos contextos, como los de la vida privada y profesional y la educación y formación. La motivación y la confianza son cruciales para la adquisición de esta competencia. (p.3)

La construcción de la caja de herramientas sirve como un instrumento de registro y organización de los conocimientos que son el resultado del proceso de aprender a aprender, por lo cual se necesita reflexionar sobre el aprendizaje y seguir los deseos, instintos o discursos ligados al aprendizaje y a la enseñanza, por consiguiente, podemos determinar que esta construcción es un paso adelante del aprender a aprender, dado que, al pasar por un proceso de profundización y de incorporación, los conocimientos se convierte en una herramienta que hace posible materializar los deseos y reflexiones mediante el uso de este instrumento. Esta es la forma en que el estudiante se prepara para afrontar las relaciones profesionales y personales desde la manifestación de su

pensamiento de manera libre, finalidad que se asemeja a la definición de aprender a aprender de

Fuente (2010):

ha sido denominada de múltiples formas aludiendo a la misma capacidad: autonomía en el aprendizaje, saber tomar decisiones en situaciones múltiples para aprender, reflexionar sobre el propio aprendizaje, ser estratégico y experto aprendiendo, o aprendizaje a lo largo de la vida. (p.11)

Justamente en esa experiencia del aprendizaje, es posible pensar en formas de adquirir y construir conocimientos (aprender a aprender) que surgen de procedimientos derivados o simultáneos a las experiencias estéticas y sensibles, por ejemplo, a través del ejercicio de percepción que el estudiante realiza durante la experimentación o también desde el uso de la percepción trans-sensorial que permite hacer un escaneo corporal y observarse a sí mismo durante el aprendizaje, percepciones mediante las cuales el estudiante genera sus propias conclusiones sensibles sobre su aprendizaje de manera instantánea. La percepción trans-sensorial es una habilidad que se usa y se desarrolla habitualmente en el teatro, por ejemplo, cuando nos referimos al oído, al concebirlo como el sentido que nos permite realizar una acción perceptiva como lo es la escucha, estamos ignorando que la escucha puede ser una percepción que se desarrolle a través de diferentes sentidos, haciendo uso de varios órganos del cuerpo, puesto que la escucha puede establecerse desde la visión, la cinestesia, el tacto, etc., en otras palabras, la escucha puede involucrar el uso de varios sentidos de manera simultánea, como lo dice (Chion 2009 como se citó en Chion 2013):

“Llamo percepción trans-sensorial a aquellas percepciones que no pertenecen a un sentido particular, sino que pueden ser canalizadas vía un sentido u otro sin que su contenido o efecto se limite a este sentido” (p.18).

Por ello es importante tener en cuenta que el ejercicio de observación no se limita al uso de un solo órgano (el ojo), por esa razón cabe considerar que este órgano al estar integrado a un cuerpo, coexiste y se interconecta con otros órganos y sentidos del cuerpo para hacer un escaneo intrínseco y externo.

Por lo tanto, el ejercicio de percepción al ser abordado desde el cuerpo, nos permite percibir de manera amplia, en conclusión, es más coherente decir que el cuerpo logra percibir a través de los sentidos de manera articulada o desarticulada, según sus capacidades, así la percepción trans-sensorial es esencial para la construcción de la caja de herramientas porque posibilita un procedimiento corporal analítico.

Además del proceso de aprendizaje que implica el desarrollo de una caja de herramientas, tenemos que tener en cuenta que esta herramienta no solo se crea para un beneficio propio, por el contrario, de manera implícita la finalidad de la caja de herramientas es construir un patrón ordenado que le sea útil a otras personas, como lo pretende Foucault (1974):

Yo quisiera que mis libros fuesen una especie de caja de herramientas dentro de la cual los otros pudiesen buscar y encontrar una herramienta con la que pudiesen hacer lo que

considerasen, en sus dominios (...) Yo no escribo para un público, escribo para utilizadores, no para lectores. (pp. 523-524.)

Esta “caja” compila la técnica y la ética para formar una base del trabajo, además, sirve para decantar procedimientos, esta es una práctica consciente, que se renueva, se reorganiza, de manera continua a la par de la creación de nuevas experiencias y el desarrollo de nuevos aprendizajes, lo cual supone la inclusión de nuevas técnicas y prácticas y la exclusión de otras. Se trata de construir y reelaborar, dado que no es una caja hermética, ni concluyente.

La selección y delimitación de esta caja está condicionada por preguntas propias, que surgen del *Hambre creativa y el Hambre educativa*, lo que afecta y define el foco de la atención del investigador, como lo explica García (2016): “Para Berger la percepción es una suerte de “práctica”, es decir, una acción que sin dejar de estar condicionada por los diferentes contextos en los que el sujeto participa, está activamente realizada en función de sus deseos y necesidades mediatas e inmediatas” (p.4).

Se trata de construir unos principios que sirven para afrontar la creación, la investigación y la docencia, incluso la vida misma, ya que la atraviesa y surge desde lo personal, en un acto intencionado de singularizar las prácticas profesionales, eligiendo de manera mimética los elementos que se usarán para llevar a cabo un proceso profesional que busca ser coherente con las

leyes y principios que rigen nuestras acciones y motores de creación y cuya selección piensa en beneficio de quienes serán parte del proceso de aprendizaje, que en palabras de Cantón (2013):

Una Caja de herramientas es un recipiente que se utiliza para contener, guardar, organizar y transportar los instrumentos básicos para realizar una tarea especializada (...) Cada especialista elige sus instrumentos de trabajo a lo largo de su práctica y en función de su experiencia, y estas herramientas no sólo facilitan su labor, sino que también lo representan y, al mismo tiempo, representan a su comunidad de práctica. En el caso de trabajadores de la educación, los materiales y los recursos, así como los referentes teóricos y prácticos que orientan y norman su actuación constituyen su Caja de herramientas.(p.37).

ESTACIÓN V.

EL ROBO DEL FUEGO A LOS DIOSES

En la formulación de este proyecto, me aseguré de que mi pregunta de investigación fuera tan particular que yo mismo tuviera que dar la respuesta. Que, por un lado, el origen de mi pregunta procediera de un verdadero deseo personal y que además no fuera reiterativo sino complementario a otras investigaciones, lo cual me permitió interpelar a mis maestros, es decir, la investigación fue el motor que me permitió trazar una ruta para la construcción de conocimiento de mi autoría.

Hecho que se vio reflejado en una actitud emancipatoria e independiente de las ideas y voces de otros investigadores. Básicamente se trató de comenzar a reconocer mis preguntas y construir una ruta de trabajo para encontrar respuestas.

La creación me fue ubicando en las fronteras de esas preguntas, donde se diluyen las ajenas y se develan las propias. Cuando comenzamos en el énfasis a investigar partiendo de la creación, insistí en construir un performance y propuse un ejercicio escénico, con el objetivo de despejar mi pregunta y al mismo tiempo, recolectar información y generar reflexiones de las ideas puestas en la escena.

Después de ese primer ejercicio performativo, el profesor Covelli Meek comentó los ejercicios de cada estudiante del énfasis y para mí hubo un comentario que me dejó varios días intranquilo,

dijo: “Mate al maestro, hay que matar al maestro”. Entonces, me surgió la duda de si el “Matar al maestro” era un paso necesario que se debía dar en el camino del aprendizaje.

Antes de continuar, es importante aclarar que esta idea de matar al maestro es una Analogía del concepto empleado por Freud en “El complejo de Edipo” específicamente, en matar al padre, idea que se puede interpretar como Galindo (1996) afirma: “La muerte del padre es una verdadera necesidad psicológica para la madurez, y que en “edad adulta” se significa mucho más”(p.137).

Frente a este aparente requisito, matar al maestro o al padre para lograr una independencia y autonomía, hay varias similitudes entre ambos casos, por ejemplo, al maestro se le suele asignar un status alto y un valor moral superior que el del estudiante, adicionalmente, en las relaciones más tradicionales del padre-hijo o maestro-alumno se edifica una verticalidad que privilegia al maestro o padre, puesto que la relación se rige a partir de unas leyes o normas que él mismo determina, las cuales traen consigo unos derechos y deberes que recaen sobre el estudiante.

Dicho poder y jerarquía es asignada por la misma sociedad, que ha construido arquetipos alrededor de estos dos roles, que siguen siendo transmitidos generacionalmente y poco cuestionados, puesto que la autoridad y el autoritarismo, parece ser una falsa necesidad para el aprendizaje, es como si verse relegado a las órdenes de otros individuos y ser un individuo sometedor deviene de una ausencia de autoconciencia sobre las tradiciones heredadas, que son un medio por el cuál interviene el poder y que lleva al maestro a convertirse en un instrumento que

vigila las subjetivades de los estudiantes, subjetividades que están muy cercenas a las procesos de aprendizaje.

El poder establece unas dinámicas de relación dentro de una estructura social como menciona McLaren (1994):

El poder, según no lo ha mostrado Foucault no es un espíritu caprichoso; no es una fuerza descarnada que se insinúa adventicadamente en los asuntos humanos. Tiene, antes, raíces históricas, se lo construye socialmente, toma parte en una política cultural y sirve a intereses estructurados dentro de la sociedad.(p.7)

Sin embargo, esta relación puede cambiar, el ejercicio pedagógico acompañado de la autoconciencia y la autocrítica moviliza cambios en las estructuras de poder. En el caso del maestro y el alumno son ellos quienes sostienen esa forma y de ellos depende en gran medida que se mantenga o se deshaga, se trata no sólo de modificar los medios y formas de relación entre ambos, además se necesita la generación de experiencias reflexivas, que les permitan construir ideas nuevas para que los estudiantes puedan descubrir por sí mismos el conocimiento, de manera autónoma, con procesos de aprendizaje que los cuestionen a niveles subjetivos y sociales. Un aporte fundamental sobre esto, es la pedagogía crítica cómo afirma McLaren (1994):

La tradición educativa crítica a suministrado a los maestros formas de reflexión autocrítica mediante las cuales pueden hacer la transición de considerar lo que ellos hacen en el aula como cuestiones aisladas e individuales, a considerarlo como cuestiones de naturaleza

profundamente social que demandan praxis pedagógica que sea capaz de modificar reflexivamente la base de conocimiento de la enseñanza que imparten. (p.4)

Cabe mencionar que el arquetipo del maestro como autoridad, implica también una serie de creencias sobre lo que es la calidad educativa y lo que asegura dicha calidad. La construcción de currículos robustos, se confunde con currículos rígidos y limitantes, los procedimientos que dicen asegurar la enseñanza se centran en lo cognitivo y procedimental, asegurando que el estudiante replique o de respuestas exactas que correspondan a la visión de realidad que tienen el maestro. Es en la exactitud y rigidez donde desaparece la particularidad del estudiante y se reemplaza la construcción de una visión propia de mundo por la visión del maestro, lo cual impide una construcción crítica de pensamiento, según McLaren (1994): La teoría de la educación y el desenvolvimiento curricular en Estados Unidos, reduce las cuestiones de ética y de justicia social a razones a cuestiones de epistemología, desarrollo cognitivo y conducta, capital humano y manejo social. (p.4).

En últimas, tenemos relaciones de aprendizaje que se basan en relaciones de poder, donde difícilmente la educación puede llegar a ser un lugar para encontrar la libertad intelectual, por el contrario, se trata de un sistema de educación que perpetúa modelos pedagógicos y referentes de educación, que cohibe la experimentación y las nuevas metodologías, pero más complejo aún, somete al estudiante y lo considera como alguien inferior y desde esa perspectiva es difícil pensar en una superación de sí mismo o incluso, el hecho

de que el estudiante aporte a la clase con conocimiento para sus compañeros, al mismo maestro o la sociedad, teniendo en cuenta que la estructura de aprendizaje empleada lo limita en la posibilidad de construir conocimiento.

Qué algunos maestros tengan la convicción de poseer conocimiento, es erróneo, puesto que, el conocimiento no es un objeto concreto que se pueda pasar de mano en mano o retener en los brazos, según Rancière (2018) la explicación que da el maestro procede en la negación de las capacidades de aprendizaje de un sujeto(p.8). En este sentido, explicar se convierte en una actividad que da lugar a la réplica de un sistema hermético y absoluto construido por un maestro.

Limitar y reducir el proceso de aprendizaje a una explicación sobre cómo leer el mundo es negar la experimentación, que bajo cualquier argumento, es en sí un robo, el robo al estudiante de poder aprender por su propio medio, aprender desde el cuerpo, dejándose afectar mediante la experiencia, una experiencia que el sujeto comprende mejor que cualquier explicación, en tanto que es corpórea.

Vale la pena cuestionar al maestro y a la construcción de realidad que transmite, que en algunos casos se enseñan con el supuesto de que el estudiante nunca lograra comprender totalmente dicha episteme, razones suficientes para que la enseñanza sea lejana a la experiencia misma de vivir para el estudiante, adicionalmente, habrá que preguntarle al maestro si el conocimiento que desarrolló x autor, con sus deducciones, no se trataba de una experiencia y en ese sentido el estudiante

podría encontrar por su propios medios vías de aprendizaje que resulten en conocimientos iguales o similares a los que se pretende explicar.

Por supuesto, hay una idealización de la figura del maestro, sostenida por los mismos estudiantes y el sistema educativo, como consecuencia de la admiración que puede llegar a producir el dominio y solidez de discursos y metodologías que emplean. No hay que olvidar que en algunas ocasiones para los estudiantes es más cómodo ser dependiente de las leyes y normas que imponen los maestros, puesto que ir contra la corriente como el Salmón es agotador y requiere de un esfuerzo extra.

Esfuerzo extra que se pueden entender como una ética y un compromiso social que dirige el quehacer. Por esa razón, me parece importante pensar que las tareas del estudiante van más allá de cumplir normas y recibir conocimiento de un profesor, pienso que se trata de una tarea desafiante, que necesita de ese esfuerzo extra y cuya dificultad siempre puede aumentar y depende en gran de él y sus compromisos personales y por tanto sociales.

Una actitud retadora por parte del estudiante es necesaria para ir un paso adelante del memorizar y replicar, en ese sentido, la subjetivación de cada estudiante es elemental no sólo para él, también para la misma clase. Se trata de fomentar procesos de aprendizaje que le permitan explorar procedimientos propios que aporten en la construcción de una lectura crítica de su realidad, para que sus resultados puedan ser escuchado dentro de la clase, tomados en cuenta, valorar la experiencia una vez ha pasado por él, por su cuerpo y mente.

El maestro visto como el evaluador implacable, libre de errores o quien ya ha aprendido todo, es un estereotipo por medio del cual se objetiva la idea que existe del maestro como imagen de Dios, que a su vez produce en una inmunidad donde no se le cuestiona y se le sigue para obtener un poco de su conocimiento.

Esta construcción del maestro como Dios, suele ser común dentro de los procesos formativos, incluso los de artes, y aunque con menos popularidad, también se da la rebelión del estudiante contra su maestro, en una decisión que exige un rol activo y protagónico del estudiante, con la intención de separarse y desprenderse de ese maestro, no hay un asesinato, pero si una extracción de las ideas y normas que contralaron ese cuerpo y que a partir de allí requerirá de un liderazgo sobre las propias ideas para defenderlas y sacarlas a flote.

Si tomamos en cuenta lo habitual que es construir dioses e intentar deconstruir esa idea, podríamos ver este hecho como un ritual de transición común entre estudiantes, el sacrificio de una idea que permitirá pasar a otro lugar de acción, enunciación y autonomía, o como dice Galindo: “La muerte del padre es la muerte de Dios, y en edad adulta es la autonomía, el triunfo de la razón, de las razones, porque no cabe ya deificarla: la muerte del padre es también la caída de los dioses.”

Lo primero que me pareció importante cuestionar del idea (asesinato) ritual, es la carga violenta que tiene la acción “matar o asesinar” puesto que aún como metáfora, se entiende que detrás de este acto existe una intención de retaliación y la verdad es que ese no es el fin, se trata sobre todo

de la independencia y la soberanía de las ideas y preguntas propias, justificadas por unas razones vitales, de escucharse a sí mismo por primera vez como alguien que puede conducir su propia vida y hacer aportes valiosos en la vida de otra persona o su comunidad según Galindo (1996): “Es decir, el rechazo de Dios es siempre el rechazo del propio padre. El trofeo es la auto-afirmación , “ser uno mismo” (p.137).

Por esa razón, comencé a entender este ritual como un acto de diálogo entre maestro y estudiante, diálogos reales o ficticiales, que tienen el fin de llevar a cabo una discusión sobre las enseñanzas del maestro para confrontarlas con las propias y tener conclusiones sin manipulación o mediadas por el sesgo del maestro.

Por ello, prefiero la frase “alejarse del maestro o robar el fuego” , para entenderla como la posibilidad de estar en soledad, reflexionar y adentrarse en sí mismo como creador, sin embargo, este acto de independencia conlleva una responsabilidad o castigo divino en la lógica griega como le sucedió a Prometeo, pues a partir de este suceso, le corresponde al estudiante dirigirse así mismo, como lo menciona Galindo (1996):

Pero el trofeo “liberador” tiene “otra cara”: el estado de precariedad de indefensión. No hay un asidero hay que dárselo, no hay hogar ni identidad posible: no hay una Ley, muerto el padre-dador-de-la-ley. Y en la medida en que la haya, nos lo testimoniará, será su vestigio, la herencia del padre para con nosotros. (p.137)

Pues a partir de allí, de manera individual nos corresponde descubrirnos y construirnos. Dicho despojo o salida supone un reto para quien se aleja, pues a partir de ese momento, hay que transitar por un sendero en soledad que obliga a construir una defensa propia, un pensamiento y una ética que cobijen la praxis. Es en ese momento en el que se consolida y se le da uso a la caja de herramientas con la cual uno mismo puede investigar sus propias preguntas.

ESTACIÓN VI.

LA POLIFONÍA DEL PROFESOR

Peso y levedad

¿Cuánto pesa el cuerpo de un profesor? Pesa el camino recorrido. Caminar es una tarea que no tiene fin.

La pregunta sobre el peso del profesor surgió en el Énfasis de creación y me ha removido tanto, que está presente aquí. Se trata de mi cuerpo, pero de mi cuerpo dispuesto a la docencia. Esta es una pregunta difícil de evadir sin que interpele lo personal, ya que inmediatamente pienso en lo difícil que ha sido dar clase y asumirme como profesor mientras me estoy formando para certificarme como docente y más complejo aún ser profesor en contextos con niveles de conflictos tan grandes como los de Colombia.

Un maestro de teatro en una de sus clases nos propuso un ejercicio en el cual debíamos representar la frase “vengo de muy lejos, traigo un gran peso ¿cuándo podré descansar?” Cuando recuerdo esa frase, imagino a un hombre viejo que se ve muy pequeño, como un punto lejano en el horizonte, él viene caminando hacia adelante, avanza lentamente y a cada paso su cuerpo se ve más grande y pesado, cada vez tiene que hacer más esfuerzo para avanzar y aunque parece que es imposible que de otro paso lo logra. Para mi esa imagen describe lo que es ser profesor, quien logra transformar su peso y su carga en levedad.

Reconociendo que en el peso existe una connotación social negativa, aclaro que la metáfora del profesor que aumenta su peso por la carga que adquiere durante su camino, propone contrastes entre los obstáculos y aprendizajes propios de la formación del docente.

Sobre la lectura de proceso desde una perspectiva moderna y dualista, recuerdo que Grotowski y Stanislavski coincidían en su discurso con dos frases similares que aparecen al inicio del libro “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”, según Stanislavski (como se citó en Richards,(s.f): “Los artistas que no avanzan, retroceden”(p.4). Y Grotowski (como se citó en Richards,(s.f): “No es posible quedarse en el mismo punto, hay sólo evolución o involución” p.4).

Los dos autores conciben el conocimiento de manera dualista, sugieren que es deber del estudiante o actor en ese caso, trabajar de manera continua para poder ascender o profundizar en el conocimiento, dando solo dos opciones: avanzar o retroceder, sin embargo, dicha manera de entender el proceso difiere de la realidad, por el contrario, es la experiencia corpórea un hallazgo constante de logros y decepciones, pero sobre todo, es el medio por el cual se logra incorporar el conocimiento, por lo tanto, no existe dicho retroceso.

Pensar el sufrimiento como la manera de avanzar en los procesos de aprendizaje, es la reproducción de un estereotipo que procede de la herencia de una visión de mundo y una lectura de contexto discriminatoria, además, si lo comparamos con el contexto nacional, raya en el lugar de la individualidad que valida actos violentos e injustos dentro de las mismas dinámicas de la

sociedad, como dicen Rolnik y Guattari (2006) :“La discriminación es una función de la economía subjetiva capitalística directamente vinculada a la culpabilización.”

El sufrimiento como método de aprendizaje y de desarrollo es concebido como un gran atributo, característica de un estudiante ejemplar o como suele mencionarse coloquialmente, un valor obtenido con “el sudor de la frente”, esto se asemeja a la mentalidad del esclavo que acepta la sumisión y se siente culpable de recibir cualquier reconocimiento que no le haya significado un sufrimiento proporcional al valor de lo obtenido, por lo menos desde ese punto de vista, en ese sentido, el sufrimiento conlleva a la culpa y la insatisfacción consigo mismo, según como dicen Rolnik y Guattari (2006):

La culpabilización es una función de la subjetividad capitalística. La raíz de las tecnologías capitalísticas de culpabilización consiste en proponer siempre una imagen de referencia a partir de la cual se plantean cuestiones tales como: «¿Quién es usted?» «¿Se atreve a tener opinión, en nombre de qué habla?» ... (p.55)

Contrario a lo anterior, lograr entender la dificultad del proceso y asumirlo tal y como es, es un rasgo de valentía, en vez de avalar el dolor innecesario, o de legitimar algún modo de violencia como método de aprendizaje, el estudiante resuelve y afronta su proceso, es valiente dado que se ubica en el entendimiento de la complejidad del proceso y decide enfrentarse a ese reto. Confrontándose con el contexto y consigo mismo, asumiendo el peso del proceso, es de ese modo que él obtiene fuerza, según Calvino, I (1985):

La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal.(p.11)

Cabe mencionar que lo opuesto de asumir la carga es soportarla, porque el soporte más adelante va a derivar en la omisión y negación de sí mismo y de los otros, es decir, entregar la subjetividad a la sujeción *capitalistica*.²⁶

Los caminos de formación que enfocan en el proceso de enseñanza-aprendizaje desde la réplica y la reiteración, conducen y educan a los cuerpos como máquinas de reproducción, que replican subjetividades por inercia, esto constituye la separación entre la mente y el cuerpo, una experiencia descolocada del sujeto, una despersonalización del aprendizaje, es por esto que los cuerpos dejan de ser *cuerpos vibrátiles*²⁷ y *singulares* para ser el resultado de la producción de los sistemas educativos que giran en torno a los sistemas económicos del capitalismo, como afirman Rolnik y Guattari(2006):

²⁶ Definición según Rolnik y Guattari (2006): Guattari agrega el sufijo «ístico» a «capitalista» por que le parece necesario crear un término que pueda designar no sólo a las llamadas sociedades capitalistas, sino también a sectores del llamado «Tercer Mundo» o del capitalismo «periférico», así como de las llamadas economías socialistas de los países del Este, que viven en una especie de dependencia y contra dependencia del capitalismo. (P.27)

²⁷ Cita textual de Rolnik (2018): Dicha capacidad, a la que propongo calificar como-extrapersonal-extrasensorial- extrapsicológica-extrasentimental- extracognoscitiva, produce experiencias del mundo que componen la subjetividad, una es la experiencia fuera-del-sujeto, inmanente a nuestra condición de cuerpo vivo, a la cual denominé cuerpo vibrátil y, más recientemente, cuerpo pulsional. (p.39)

La máquina de producción de subjetividad capitalística se instaure desde la infancia, desde la entrada del niño en el mundo de las lenguas dominantes, con todos los modelos, ya sean imaginarios o técnicos, en los cuales debe insertarse.(p.55).

Un proceso de aprendizaje que no activa al cuerpo, que no lo pone en juego, en dificultad, no logra despertar en el estudiante una actitud y disposición corporal para el aprendizaje, pero si está cerrando las vías del aprendizaje que comprende lo sensible y motriz. Estos cuerpos indispuestos pesan más que los cuerpos que están apropiados, habitados y en el presente. Cuando el estudiante encuentra la levedad es posible el aprendizaje, también hallar expresiones particulares en la *singularidad* de su cuerpo, que como hemos mencionado antes son expresiones y acciones específicas, únicas y no replicas, porque surgen de cuerpos que se expresan con libertad. Es por ello que la levedad se encuentra en el territorio de lo sensible y perceptible que según Rolnik y Guattari (2006):

(...) lidiar con esa problemática no pasa por un psicoanálisis generalizado, sino por procedimientos micropolíticos, por la instauración de dispositivos particulares que disuelvan esos elementos de culpabilización de los valores capitalísticos. (s.p)

El peso es lo que el profesor debe transformarse en levedad, de lo contrario, la carga se convertirá en un peso doloroso e insoportable, la culpa lo detendrá.

En el proceso de aprendizaje con el cuerpo, el estudiante necesita reflexionar sobre su propia ruta de navegación, teniendo en cuenta que los procesos no son lineales y por lo tanto, no conducen a

todos a los estudiantes hasta el mismo resultado. La experimentación debe estar acompañada de una conciencia sobre el aprendizaje con el fin de llevar ese conocimiento a otro lugar, el lugar de lo sensible, de la conciencia sobre lo sensible y del pensamiento que se teje con lo sensible.

Este esfuerzo es equivalente a lo que, según Calvino (1985) debe hacerse para encontrar la levedad: “(...)la levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al aza.”(p.16). En ese sentido, en la experiencia que se da desde una visión de cuerpo-mente nunca se retrocede, sino que se establecen relaciones entre conocimientos, construye habilidades, blinda las metodologías e incorpora el conocimiento. Como afirma Calvino (1985):

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional.

Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. (p.12).

A un profesor como yo le pesa su formación, lo que conoce y lo que no conoce, la responsabilidad de enseñar ofreciendo lo mejor, que no es otra cosa más que disposición, escucha y colaboración hacia las transformaciones individuales y colectivas desde el arte y la pedagogía.

A mí también me pesan mis estudiantes, cada historia, cada proceso de aprendizaje, cada paso que se da. Me pesa mi formación que se ha convertido en una maleta que cargo y cada vez es más

pesada. Y me pregunto ¿cómo es que puedo con tanto peso? ¿podrá mi corazón y mi cuerpo con tanto? y al darme cuenta que no, decido cambiar mi forma de ver y entender la docencia para transformar el peso en levedad, y desde allí practicar la libertad.

Justamente entiendo desde otro enfoque al peso, el cambio de peso es la transformación de la energía, como en algún momento me lo explicó una maestra, en esta interpretación el peso no tiene un valor moral. El peso es una materia moldeable que da autonomía a quienes decidan darle forma, es decir, el peso no tiene que ser una carga, es una responsabilidad y una elección colectiva.

Esta transformación de la energía en levedad me hace pensar en el arte como una estrategia para transformar lo pesado en liviano y es por ello que pensé en la danza del viento, en la levedad que hay en el cuerpo cuando se baila y por eso rememoro algo que escribí hace algún tiempo en mis bitácoras:

Sobre la danza del viento: a través de la respiración la energía entra en el cuerpo, lo llena y en un soplo se desborda en el espacio. La energía recorre el espacio y el cuerpo va tras ella en un compás de $\frac{3}{4}$ para atraparla y después lanzarla de nuevo al espacio, jugando entre los cuerpos, atravesando y moviéndose por ellos, con suaves roces que parecen caricias.

Los pasos desaparecen y el alma se suspende. Así es que sin darse cuenta uno está volando, el cuerpo es uno con el viento. El flujo y la levedad son sostenidos por la fuerza de las piernas y por el peso que se libera en el suelo.

La verdadera y profunda noción del Nosotros

Dicen los tojolabales: el hombre se yergue sobre la tierra para ir hacia el nosotros, porque es la vida en comunidad la que otorga libertad a los que estamos unidos. (Rosell, 2015,(0:55-1:07)

La unidad surge de la sintonía con la vida, de la búsqueda profunda e incesante del entendimiento propio, de la necesidad de relacionarnos y así poder usar nuestra capacidad de transitar por las emociones y vivirlas todas.

La comunidad no se construye se encuentra, la agrupación de personas dentro de barrios, colegio u oficinas no constituyen necesariamente una comunidad, la comunidad se da en el encuentro con el otro, por lo tanto, necesariamente se requiere del entendimiento, del reconocimiento del otro, de encontrar algo en común que no esté relacionado solamente con la prosperidad económica, por el contrario, tiene que ver con la emoción y la sensibilidad que ocurre al estar con otros y al pensar en un bien mayor que solo se consigue en el cuidado colectivo, la comunidad entonces nos transforma y nos afecta.

No son las causas las que nos unen, son los afectos, hago énfasis en el encuentro como eje de la comunidad porque es la convivencia y la sinceridad por medio de la cual se manifiestan los afectos, no sólo hacia otras personas, también hacia ideas y lugares, por lo tanto, me parece mejor decir que una comunidad no se construye, sino que es similar a la masa que cambia de forma y se transforma. La comunidad es una red colaborativa que muestra los rostros posibles de una misma especie humana, une a varios sujetos y en esa unidad surgen relaciones, donde los intereses

individuales se articulan a los comunitarios porque encuentran un lugar importante donde pueden ser desarrollados, sobre todo, cuando estos deseos o intereses implican el bienestar de los otros, es decir, se trata de resaltar los medios afectivos que nos conectan unos a otros, como lo menciona Garrido (2012):

En efecto, en toda comunidad real existente en el mundo se establece verdaderamente un nexo entre sus miembros –y no un mero interés compartido que vincula de antemano indistintamente a cada uno de los miembros con el objeto de su interés sin vincularlos a ellos entre sí– si cada viviente, sin sentir lo que el otro viviente siente (pues si sintiera el contenido concreto del dolor o del gozo del otro sería el otro), experimenta que los otros vivientes se sienten a sí mismos –gozan o sufren– y, a la par, él mismo se experimenta a sí mismo con una tonalidad patética particular por y en la relación conjunta.(159)

Al encontrar un lugar donde el cuerpo puede ser, puede manifestarse desde sus deseos aparece en él una vitalidad, que es la que nos atrae a las comunidades, quiero decir, es la plenitud que encuentro en mi cuerpo y que veo que está en el cuerpo del otro, la que nos mantiene unidos.

La plenitud emerge de las *prácticas de libertad*²⁸ y esas prácticas muchas veces atraviesan el dolor físico, emocional o psicológico porque es la resistencia y la resiliencia las que nos entregan la plenitud. La vulnerabilidad y fragilidad con la que nos exponemos hacia el otro, invoca al cuidado mutuo que surge como una expresión genuina y de sentido común.

Apropiarse del territorio, de las prácticas y de los símbolos construidos en comunidad, nos hace guardianes de una unidad que se debe mantener y desarrollar. Nos otorga un sentido de pertenencia que nos hace defender, cuidar y embellecer nuestra comunidad.

La comunidad es una necesidad vital, la necesidad de encontrar un sentido fundamental a la vida, con los otros en resistencia de un sistema *necropolítico*²⁹, de un estado que valora unas vidas y otras no. La construcción de comunidad gira entorno al cuidado de las vidas, solo así es posible el encuentro de un sentido fundamental de la vida.

²⁸ Este concepto es retomado de Foucault, citado a continuación: “Con esto no quiero decir que la liberación, o mejor, determinadas formas de liberación, no existan: cuando un pueblo colonizado intenta liberarse de su colonizador, estamos ante una práctica de liberación en sentido estricto. Pero sabemos muy bien que, también en este caso concreto, esta práctica de liberación no basta para definir las prácticas de libertad que serán a continuación necesarias para que este pueblo, esta sociedad y estos individuos, puedan definir formas válidas y aceptables de existencia o formas válidas y aceptables en lo que se refiere a la sociedad política. (.p108)”. Y continúa, Foucault: “Sí, porque en realidad ¿qué es la ética sino la práctica de la libertad, la práctica reflexiva de la libertad?(p.111)”.

²⁹ Según Mbembe (2011): Ambos plantean una concepción radical y transgresora de la relación entre el Estado y la ciudadanía, la necropolítica, envés de la noción foucaultiana de biopoder, y desvelan nuevas formas de dominación, sumisión y tributo, en particular, en el continente africano postcolonial. (...) También se alude en Necropolítica a la cosificación del ser humano propia del capitalismo, que explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y reifican el cuerpo: se estudia de qué manera este se convierte en una mercancía más, susceptible de ser desechada, contribuyendo a aniquilar la integridad moral de las poblaciones. (p. 11,14,15).

Apropiarse dentro de las comunidades y sentirse parte de ella, estimula la autonomía, esto se refleja en el intercambio de afectos; afectos de conocimiento porque cuando hay una verdadera comunidad se mantiene y se cuida lo que es de todos nosotros.

El nosotros se ve materializado en el lenguaje y en las prácticas desde el momento en que uno se siente integrado, querido y necesitado y a la vez integra, quiere y necesita de esa comunidad, como en toda creación colectiva de ideas, de cultivos u obras. Desde mi experiencia en pocas ocasiones ha sido tan notorio el *Nosotros* como en el caso de la autoría colectiva de una obra. La creación se potencia desde las múltiples miradas, desde la variedad de conocimiento y habilidades se complejiza la obra, pero es el amor que se obtiene hacia el trabajo colectivo el que realmente posibilita el desarrollo de estas tareas.

¿Cómo podemos aprender de la autoría colectiva de una obra para apropiarnos de las clases, para que sean nuestras clases y no las clases del profesor, del individuo ? Debemos empezar dando un giro a la clase del profesor que se proyecta como una figura individual, para que la clase sea concebida como una construcción de la comunidad educativa.

Las clases son realmente de las comunidades educativas, que son las que transforman los territorios, generalmente están representadas por maestros, estudiantes, los padres y madres de familia, los líderes del territorio etc. Para pertenecer a la comunidad hay que ser parte, y en mi experiencia como estudiante y como docente he logrado en algunas valiosas ocasiones ser parte de esas vidas y de las experiencias educativas que ocurrieron en estas comunidades, y sé que esos

nuevos aprendizajes nos han marcado la vida y en mi caso el teatro ha sido el mediador de estas experiencias.

Es por ello, que mis maestros, alumnos y compañeros han marcado momentos importantes de mi historia educativa, experiencias que están refugiadas en mi cuerpo y en la noción tan clara que he construido sobre el “*Nosotros*” de la filosofía tojolabal, dicen los tzeltales según Lenkersdorf (2005):

Si nos quieren entender de verdad, si quieren captar la cultura nuestra, decimos nuestra y no la mía o la de otro compañero u otra compañera, sino la NUESTRA, NUESTRA, tendrán que aprender del NOSOTROS. Es un DISTINTIVO DE NUESTRA CULTURA, DE NUESTRA IDENTIDAD, DE NUESTRA FORMA DE SER...(p.34)

En mi enunciación desde el *Nosotros*, he venido encontrado mi voz como profesor y es una voz hermosa, musicalmente bella porque es polifónica, ya que al hablar como docente suenan varias voces, las voces de las comunidades educativas que me han acompañado hasta aquí, y en esa emisión de la polifonía, está presente ese complejo procedimiento de escucha y coincidencia en la frecuencia sonora que transforman el peso en una energía de la que emerge la creación de ideas, gracias a un proceso que nos otorga una mejor comunicación, porque durante la polifonía nos hemos acompasado, estamos unidos desde el ritmo de nuestros cuerpos y las frecuencias de nuestras voces.

¿Quién habla cuando soy profesor? Una polifonía de voces, que suman a la construcción de este profesor, mis compañeros sin duda han aportado en mi construcción, hemos trabajado de manera conjunta en la elaboración de trabajos grupales, intercambiando conocimiento, llegando a consensos desde una relación totalmente horizontal, han sido cómplices de ideas y son necesarios en el aprendizaje de ejercicios y técnicas, además en varias ocasiones hemos trabajado como grupo en la defensa o en la construcción de ideas pedagógicas y artísticas.

Mis estudiantes me han dado grandes lecciones sobre la enseñanza, desde el cómo aprender hasta cómo aprender a enseñar y han exigido toda mi atención e ingenio para resolver los retos que ellos ponen en el aula, además me han permitido participar de su aprendizaje. Por otra parte, mis maestros me han ofrecido su conocimiento, han escuchado mis preguntas, se han hecho partícipes de mi aprendizaje y han estado atentos a mis inquietudes y avances.

En contraste con mis logros, todos los desatinos de mi proceso también me dan lecciones y sobre todo sirven para construir letreros gigantes que dicen “este error no lo debo repetir”, ambas son perspectivas que han aportado en la construcción de mi enfoque pedagógico, pues los aciertos y desaciertos me han ayudado a encontrar procesos, metodologías, modos de comunicarnos y relacionarnos que son fundamentales dentro de la educación, omitiendo dinámicas lesivas y que estancan.

¿A quién cobija mi voz de profesor y creador? A otras voces y cuerpos que resuenan en lo que se dice y se siente en la escena, a ellos cobijo en mis creaciones y en mis clases, también me pesa ser

actor y ser hoy el tipo de actor que soy, me pesa haber descubierto mi espíritu de maestro, me pesa el esfuerzo que significa ofrecer, ofrecer mis preguntas, curiosidades y el conocimiento que he ido recogiendo y arrastrando hasta aquí, para tener unas manos llenas para ofrecer y una maleta gigante para guardar cada tesoro que recojo en el presente.

ESTACIÓN VII

¿Quién soy yo hoy?

Pensando en la importante distinción que hice desde el inicio de la escritura del programa de mano, sobre el sujeto como algo fijo y la subjetivación como un proceso que implica un constante movimiento y cambio, me parece curioso el “Soy yo” dentro del título que decidí darle a este capítulo.

El “yo” desde hace un buen tiempo me ha parecido importante e indispensable en la enunciación dentro de los procesos educativos. Lo supe desde que una maestra me habló de la postura de mis hombros que, según como ella me explicaba, los bloqueos y tensiones en mis hombros eran la razón de mi indisposición corporal, de mi cuerpo cerrado y de la dificultad de expresar, de nombrarme y decir yo. Gesto que se hacía evidente en mi tímida participación dentro de las clases. Yo sentía ese bloqueo que ha obstaculizado mi deseo de aprender, esa tensión que mi maestra entendió al observarme durante clase.

Se trataba de un bloqueo en el plexo solar, el chakra del “Yo puedo”, de la personalidad tal y como afirman Sharidom y Baginsk (s.f):

Para el hombre ordinario el chakra tercero es el asiento de la personalidad. Es el lugar en el que encuentra su identificación social y trata de confirmarse a sí mismo mediante la fuerza personal (...) Una importante función del tercer chakra consiste en purificar los

instintos y deseos de los chakras inferiores, en dirigir y utilizar conscientemente su energía creativa, así como en manifestar en el mundo material la plenitud espiritual de los chakras superiores, y alcanzar en todos los planos un grado de consumación máximo en la vida. (.43).

Nombrarme como “Yo”, en el ahora, en lo que soy hoy, es una afirmación poderosa, ya que en ella se manifiesta mi esencia, la de un camino de liberación que permitió dar la apertura de mi cuerpo conmigo mismo y con los demás, además, marcó una ruptura con la que me desligué del modelo de educación que cohibe el cuerpo, la expresión y censura la libertad, todo esto desembocó en una agitación y desestabilidad interior que se tradujo en las transformaciones que me llevaron hasta este punto del camino.

Esta ruptura se dio “tomando del pelo”, desprendiéndome del deber ser, como una manera de confrontar y superar las dificultades, burlándome de mis fracasos y gozando del aprendizaje y la experiencia con la que antes sufría, haciendo de lo trágico una broma para producir risas, porque cuando quedamos absortos, en completo silencio al ver lo absurda que es la realidad y ante el impedimento de accionar, la risa se convierte en una acción de empuje, que permite resurgir porque es resiliente, dice Bergson: “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener un significado social (p.12)”.

Por otro lado, la burla y la sátira de manera crítica e irónica interpelan, deconstruyen, desdibujan y desenmascaran la indignante realidad nacional y universal. Burlarme y olvidarme del imaginario

que tengo sobre mí y del sistema que intenta gobernarnos, ha sido una condición indispensable para tratar de transformar ese sistema de representación, al mismo tiempo, actuar de manera diferente ante el funcionamiento de la máquina de *subjetividades capitalísticas*, al crear de manera inversa a la realidad, desatando un movimiento y unos afectos que son contrarios a los que nos plantea los sistemas políticos y económicos dominantes.

Es por ello, que disfrutar cuando se supone que no es correspondiente a la situación o sonreír y emanar felicidad cuando está prohibido por la imposición del dolor, el miedo y la tristeza bajo los hilos y estructuras de poder, es una manera de confrontarlos tales estructuras, y surgirá de un movimiento vibratorio, frenético e imparable ¿Quién es el que está loco? ¿Es la locura una enfermedad o una virtud? No recibirán de mí respuestas predecibles, por el contrario, serán potentes porque están dirigidas a incomodar y desestabilizar el status quo, como dice Deleuze y Guattari (1973):

«Si la especie humana sobrevive, los hombres del futuro considerarán nuestra ilustrada época, me imagino, como un verdadero siglo de obscurantismo. Sin duda, serán capaces de degustar la ironía de esta situación con más sentido del humor que nosotros. Se reirán de nosotros. Sabrán que lo que nosotros llamábamos esquizofrenia era una de las formas bajo las que (...) la luz empezó a aparecer a través de las fisuras de nuestros espíritus cerrados... La locura no es necesariamente un hundimiento (breakdown); también puede ser una

abertura (breakthrough)(...) Pero estar loco necesariamente no es estar enfermo, incluso si en nuestro mundo los dos términos se han vuelto complementarios... (s.p)

Es por ello, que considero urgente pensarnos micro-utopías, para cultivar más espacios donde se practique la libertad, encontrando y cultivando la felicidad, para que los espacios académicos sigan siendo lugares que nos transformen y que transformen nuestros entornos (que transformen nuestro peso en levedad).

También, encontré que el goce es una forma de *práctica de libertad*, el goce es plenitud que contagia y ese contagio desarma los preconceptos que nos dividen, el goce como estado máximo de la potencia humana, permite la construcción de tejido social y de conocimiento. Es un medio para conquistar, atraer y potenciar la acción corporal en acción política, como lo enuncia Martínez (2019) en sus estudios sobre la voz:

Al sentir placer por crear siento también placer por conocer y se despierta una necesidad de conocer más. Ahora bien, cuando estoy con otros, produciendo sonidos, las personas empiezan a sentir una necesidad de sacar su voz, de hacer los sonidos que hago, se contagian (necesidad por conocer) y cuando logran hacer algún sonido que no habían hecho nunca su rostro se ilumina y ,la alegría, en la mayoría de los casos, se evidencia. Jugamos, nos divertimos, descubrimos, aprendemos. Eso es para mí revolucionario porque cada uno, desde su cuerpo y su voz se vuelve productor de su propia liberación. (p.104)

La manifestación del goce desata la festividad, la cual invade a los cuerpos. Los cuerpos felices son cuerpos sin tensiones, expresivos, grandes y creativos estos se desarman y provocan la liberación de los cuerpos que están tensionados, rígidos, molestos, cerrados y predispuesto al ataque. Sin embargo, este contagio, requiere de una resistencia y empuje grande, se debe primero interiorizar ese goce y sostenerlo para después transmitirlo, pero existen escudos que algunas personas llevan puestos para no ser afectados, por eso, se requiere de sagacidad, para desbloquear esos escudos y poder entrar desde los afectos a empatizar y esta es la tarea para quien decida agenciar desde el goce, como nos cuenta Martínez (2019): “La mayoría de las veces ríen y se conectan conmigo. Pero no siempre. Y se requiere de mucha energía y de ir leyendo cómo está la temperatura del público, qué tan receptivos están los espectadores.” (p.87).

Adicionalmente, el goce permite la apertura del cuerpo, un cuerpo que está en disposición de recibir y entregar conocimientos y afectos, contrario al cuerpo con tristeza y miedo que está cerrado y cohibido, por lo tanto, esta potencia individual necesita de la colectividad para convertirse en revolucionaria, compartiendo el empuje, amplificando y contagiando este goce, para mantenerlo vivo y que sea duradero, por lo cual, se espera que como acción recíproca, quien se sienta contagiado por el goce esté dispuesto a entregar y recibir. Según Grotowski (1993) es: “una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado; ligado al <desarmamiento> entre la gente, un <desarmamiento> recíproco y total” (p.7).

Es relevante proponer la risa como una necesidad diaria porque nos apacigua, aun cuando la realidad nos intenta consumir, dice Bergson (2011):

La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura. Eso sí, dicha inteligencia debe permanecer en contacto con otras inteligencias. (p.11)

Por esa razón, el goce y la risa deben ser un acto de complicidad colectiva, el contagio debe ser desde la provocación de los cuerpos que son felices y que emanan una energía convocadora, porque nos permiten construir puentes de comunicación que movilizan el flujo de la vida, como dice Bergson (2011):

Nuestra risa es siempre la risa de un grupo... Por mucha franqueza que se le suponga, la risa esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias. (p.11)

Nuestro goce es una forma de experimentar la consumación máxima de la vida, por medio de la empatía logramos encontrarnos y dirigirnos hacia un mismo lugar, esta transformación convierte a nuestros cuerpos, los dispone y posibilita la resolución de los conflictos, también es una forma de enunciación, una perspectiva y un tipo de agenciamiento sobre el mundo. La vida debe enmarcarse en la búsqueda de plenitud y del bienestar desde la felicidad, encontrando en el

cuidado un estilo de vida que asegure el disfrute, el éxtasis colectivo, en conclusión, la celebración de la vida misma.

CONCLUSIONES

En la creación de este libro se trató de hacer memoria, principalmente de una memoria teórica sobre mi recorrido formativo y por ello, pude cuestionarme mi propio proceso formativo, reconociendo falencias y logros. A partir de allí, pude potenciar mi proceso desde la auto-retroalimentación, la cual me permitió reconocermé como profesional.

Un hallazgo relevante de esta investigación esta relacionado con una nueva forma de interpretar lo incompleto, debido a que el procedimiento de creación tanto de la pieza audiovisual como de las reflexiones escritas tuvieron varias versiones, mediante las cuales, entendí que hay una infinidad de maneras de componer y de reelaborar, sin embargo, en el proceso de formulación de una idea, se toman una serie de decisiones que excluyen y seleccionan una parte del espectro de un tema, con el fin de delimitarla..

Este libro me permite reafirmar desde la investigación-creación que no hay una sola forma de aprender y que distintos procesos pueden llegar a resultados semejantes o equivalentes, en cuanto al aprendizaje obtenido y la transformación del sujeto.

Entendí que el cuestionamiento permanente que tengo sobre temas específicos con relación a mi subjetivación tienen que ver con el hecho de presentarle atención a los cambios de pensamiento que me llevaron a encontrar otras formas de ser, pensar, sentir y hacer.

Cambios que me detonaron preguntas sobre el oficio y que al indagarlas pude destacar una serie de relaciones entre distintos aspectos del ser humano y distintos procesos de aprendizaje que contribuyen en el proceso de subjetivación de modo que, las reflexiones me invitan a cuestionar la noción de aprendizaje como un proceso lineal para entender el aprendizaje con un tejido, en el que se entrecruzan experiencias, relaciones y pulsiones de modo que, se establece una red orgánica que complementa el aprendizaje. Por lo tanto, el carácter de un peregrinaje permanente que cuestiona, se pregunta y formula reflexiones sobre la transformación del sujeto desde la educación en artes escénicas es una acción política que emerge de una inquietud sobre el ser y que pretende fomentar la mirada introspectiva para que en ese acto de reflexión logremos vernos de formas diferentes, nos dirijamos a imaginar y transformarnos en otras posibilidades de ser.

REFERENCIAS

Aguilar, A. (2009). Cuerpo, memoria y experiencia. La peregrinación a Talpa desde San

Agustín, Jalisco. *Desacatos*, (30), 29-42. Cuerpo, memoria y experiencia: La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco (scielo.org.mx)

Barba, E y Savarese, N. (1990). EL ARTE SECRETO DEL ACTOR. Escenología, A. C.

Bachelard, B.(2000). LA POÉTICA DEL ESPACIO. FONDO DE CULTURA

ECONÓMICA DE ARGENTINA S A. (4ª ed.)

*Bachelard Gaston La poetica del espacio.pdf (monoskop.org)

Batenson, G. (1674). PASOS HACIA UNA ECOLOGÍA DE LA MENTE. LOHLÉ-

LUMEN.

Brook, P. (1992-1993). La calidad como una guía de actividades. MÁSCARA. (11-

12).122,127.

Cantón, V. (2013). Elementos para una caja de herramientas (participativas) para la

Educación patrimonial. Correo del maestro. (210),37,49. Elementos para una caja de

herramientas (participativas) para la Educ... (slideshare.net)

Chion, M. (2013). Aspectos de lo sensorial en el cine actual. Toma uno.(2), 13-19.

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Correa, A. (Cultura24.tv). (2021, 24 de enero). ¡Descubre ‘El Teatro por Dentro’ con “Rosa

Cuchillo, el desmontaje”! [Video]. Facebook. [Watch | Facebook](#)

Covelli Meek, G. (2018). Voces y cuerpos de la comunidad y sus investigadores. Magisterio

educación y pedagógica. (91), 28-34.

Deleuze, G. (2002).Diferencia y Repetición. Amorrortu editores S.A.

Dewey, J. (2004). Experiencia y educación. Biblioteca nueva, S. L.

Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Ediciones Paidós Ibérica, S, A. Dewey, John -

El arte como experiencia.pdf (liccom.edu.uy)

Dubatti, J. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de

actuación y expectación. La escalera (28), 11-34. Teatralidad, teatro,

transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación. | Dubatti |

La Escalera - Anuario de la Facultad de Arte (unicen.edu.ar)

Eyssartier, C y Lozada, M. (2014). Conocimiento de plantas en niños de 10 a 12 años en

ambientes urbanos: un estudio de caso de acuerdo con la perspectiva de la

cognición corporizada (embodiment). I ENCUENTRO INTERNACIONAL DE

EDUCACIÓN, Espacios de investigación y divulgación. Tandil, Argentina. La

teoría de la cognición corporizada (embodiment) propone que la cognición es

inseparable de procesos de percepción-acción imbuidos en contextos socio-

culturales y ecológicos más amplios (unicen.edu.ar)

Fachini, G (Escuela de rap Infranich). (2017. 19 de agosto). Conceptos de rap: ¿Qué es el

Flow? [Video]. YouTube. [\(9\) Conceptos de rap: ¿Qué es el Flow? - YouTube](#)

Fals, B. (2008, 17 de agosto). ORLANDO FALS BORDA- SENTIPENSANTE.[Video].

Youtube. [\(9\) ORLANDO FALS BORDA SENTIPENSANTE - YouTube](#)

Foucault, M. (1994). HERMENÉUTICA DEL SUJETO. Ediciones Endymi6n. [*foucault-michel-hermeneutica-del-sujeto.pdf \(wordpress.com\)](#)

Fuente, J. de la (2010). Estrategias metodol6gicas y de evaluaci6n para promover la competencia para aprender a aprender. Aula de Innovaci6n Educativa. (192) 11,14. [2010.AULADEINNOVACINEDUCATIVA.pdf](#)

Galindo, A. (1996). Matar al padre. Revista de Filosofa. (12),137,142. [Galindo, Alfonso. Matar al padre. \(yumpu.com\)](#)

García, A. (2016). Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antrop6logo. Trans. Revista Transcultural de M6sica, (20), 1-11. [Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antrop6logo \(redalyc.org\)](#)

Garrido, A. (2012). Com6n-unidad y com6n-uni6n. El fundamento afectivo de la comunidad en el pensamiento de M. Henry y F. Rosenzweig. Revista Internacional de Filosofa. (56), 155,177. [139631-Texto del art6culo-573941-1-10-20120608.pdf](#)

Hara, L. (2018). ¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE LA INTUICI6N Y EL INSTINTO?https://pijamasurf.com/2018/04/cual_es_la_diferencia_entre_la_intuicion_y_el_instinto/

Lenkersdorf, C. (2005). Filosofar en clave tojolabal. Miguel 6ngel Porrúa.

- Marrero, L. (2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa* (19), 101-117. [Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz \(scielo.org.co\)](#)
- Mauss, M. (1936). Técnicas y movimientos corporales. *Jornal de psychologie*. (3-4), 335, 356. file:///C:/Users/hp/Downloads/docdownloader.com-pdf-tecnicas-y-movimientos-corporales-mauss-dd_622c6e2d743d7ad8886b28ba036eb99f.pdf
- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto. Editorial Medusina. [achille-mbembe-necropolc3adtica-seguido-de-sobre-el-gobierno-privado-indirecto.pdf \(wordpress.com\)](#)
- Meisner, S. (2002). *Sobre la actuación*. La avispa.
- Mendoza, M. (2005). TRANSPOSICIÓN DIDÁCTICA: HISTORIA DE UN CONCEPTO. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* (1), 83-115. [Redalyc.LA TRANSPOSICIÓN DIDÁCTICA: HISTORIA DE UN CONCEPTO](#)
- Montero, S. (2012). LOS USOS DEL ETHOS. ABORDAJES DISCURSIVOS, SOCIOLÓGICOS Y POLÍTICOS. *RÉTOR*, (2), pp. 223-242. [Los usos del ethos: abordajes discursivos, sociológicos y políticos - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Oída, Y. (2005). *EL ACTOR INVISIBLE*. (1.^a ed.), Ediciones el Milagro.

Rasmussen, N. (s.f). EN BUSCA DEL CUERPO TRANSPARENTE.

[IBN_EL_CUERPO_TRANSPARENTE_SP \(odinteatretarchives.com\)](http://odinteatretarchives.com)

Rasmussen, N. (s.f). The roots of our physical training. [roots training, mangler billeder 3](#)

[\(bridgeofwinds.com\)](http://bridgeofwinds.com)

Richards, T. (2006). [Trabajar con Grotowski sobre las acciones Físicas. 53695992-52613010-](#)

[trabajar-con-grotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf \(wordpress.com\)](#)

Rolnik, S. (2005). Antropofagia zombie.

www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf

Rolnik, S. Guattari, F. (2006). MICROPOLÍTICA. CARTOGRAFIAS DEL DESEO.

Traficantes de Sueños. [*Micropolitica. Cartografías del deseo \(traficantes.net\)](#)

Rolnik, S. (2018). AFECTOS, AFECTIVIDADES Y AFECTACIONES. ERRATA

(19),21,69. [ERRATA#19 | AFECTOS, AFECTIVIDADES Y AFECTACIONES por](#)

[Revista de Artes Visuales Errata# - issuu](#)

Rosell, M (Daniel Goel). (2015. 9 de abril). Los Tojolabales - Hebe Rosell [Video].

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=b_B3KTAuUIk

Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer.

Revista Colombiana de las Artes Escénicas, (9), 55-65.

Tassin, E. (2012). De la subjetivación política. Althusser/Rancière/

Foucault/Arendt/Deleuze. Revista de Estudios Sociales. (43), 36-49.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81523250004>

Tejeda, J. (2012). Biopoder en los cuerpos. Educación Física y Ciencia. (14), 13-25.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439942656002>

Zeami, M. (s.f). KAKYO: EL ESPEJO DE LA FLOR. El colegio de México.

file:///C:/Users/hp/Downloads/pdf-zeamipdf_compress.pdf